

Les Arts Florissants
Paul Agnew

Monteverdi
MADRIGALI
VOL. 1 | CREMONA

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE
ÉDITIONS

MADRIGALI

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Volume 1 | CREMONA

PRIMO LIBRO, SECONDO LIBRO, TERZO LIBRO

(*Extracts* | extraits)

LES ARTS FLORISSANTS / Paul Agnew, *direction*

*This disc is the first of three volumes offering an anthology of the eight Books of madrigals by Monteverdi,
interpreted by Les Arts Florissants directed by Paul Agnew.*

Ce disque est le premier volume d'un ensemble de trois, proposant un florilège des huit *Livres de madrigaux*
de Monteverdi interprétés par Les Arts Florissants sous la direction de Paul Agnew.

Volume 2 | MANTOVA (Libri IV, V, VI)

Volume 3 | VENEZIA (Libri VII, VIII)

5		<i>Tracklist</i> Liste des plages
8		<i>The performers</i> Les interprètes
10		<i>The musical autobiography of Monteverdi</i> L'autobiographie musicale de Monteverdi PAUL AGNEW
14		<i>The first tremors of a musical revolution</i> Les premières secousses d'une révolution musicale PAUL AGNEW
20		<i>Monteverdi and his poets</i> Monteverdi et ses poètes RITA DE LETTERIIS
24		<i>Cremona in Monteverdi's time</i> Crémone à l'époque de Monteverdi JEAN-PIERRE DARMON
28		<i>Sung poems</i> Poèmes chantés
40		<i>Portfolio</i>
44		<i>Biographies</i>
50		<i>Discography, DVDs and scores</i> Discographie, DVD et partitions



CLAUDIO MONTEVERDI (1567 - 1643)
MADRIGALI

SECONDO LIBRO (1590)

<u>1</u>	Cantai un tempo, & se fu dolc' il canto <i>Pietro Bembo</i> (Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Sean Clayton, Callum Thorpe)	4'55	<u>8</u>	Ardo sì ma non t'amo <i>Battista Guarini</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Sean Clayton)	1'18
----------	---	------	----------	---	------

PRIMO LIBRO (1587)

<u>2</u>	Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome <i>Anonimo</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)	2'15	<u>9</u>	<i>Risposta</i> : Ardi ò gela à tua voglia <i>Torquato Tasso</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Sean Clayton)	1'16
<u>3</u>	Baci soavi, e cari <i>Battista Guarini</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)	3'24	<u>10</u>	<i>Contrarisposta</i> : Arsi & alsi à mia voglia <i>Torquato Tasso ?</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Sean Clayton)	1'42

<u>4</u>	La vaga pastorella <i>Anonimo</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Sean Clayton)	2'39	<u>11</u>	<i>Prima parte</i> : Non si levav' ancor l'alba novella <i>Torquato Tasso</i> (Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton, Callum Thorpe)	4'14
----------	--	------	-----------	---	------

<u>5</u>	Poi che del mio dolore <i>Anonimo</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)	2'17	<u>12</u>	<i>Seconda parte</i> : E dicea l'una sospirand'all' hora <i>Torquato Tasso</i> (Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton, Callum Thorpe)	4'18
----------	---	------	-----------	--	------

<u>6</u>	Questa ordì il laccio <i>Giovan Battista Strozzi</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton, Lisandro Abadie)	1'31	<u>13</u>	S'andasse Amor à caccia <i>Torquato Tasso</i> (Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Sean Clayton, Callum Thorpe)	1'24
----------	---	------	-----------	---	------

<u>7</u>	Fumia la pastorella <i>Antonio Allegretti</i> (Miriam Allan, Hannah Morrison, Marie Gautrot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)	3'21			
----------	---	------	--	--	--

14 Se tu mi lassi, perfida, tuo danno 1'55|
Torquato Tasso
(Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Paul Agnew,
Sean Clayton, Callum Thorpe)

15 Ecco mormorar l'onde 4'19|
Torquato Tasso
(Maud Gnidzaz, Hannah Morrison, Paul Agnew,
Sean Clayton, Callum Thorpe)

TERZO LIBRO (1592)

16 O primavera, gioventù de l'anno 3'03|
Battista Guarini – Il Pastor fido, III, 1
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Stéphanie Leclercq,
Sean Clayton, Lisandro Abadie)

17 Sovra tenere herbette, e bianchi fiori 3'11|
Anonimo
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton,
Lisandro Abadie)

18 Ch'io non t'ami, cor mio 4'05|
Battista Guarini
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton,
Lisandro Abadie)

19 *Prima parte:* 1'22|
Vattene pur, crudel
Torquato Tasso - Gerusalemme liberata, XVI, 59
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton,
Lisandro Abadie)

20 *Seconda parte:* 2'50|
Là tra 'l sangue
Torquato Tasso - Gerusalemme liberata, XVI, 60
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton,
Lisandro Abadie)

21 *Terza & ultima parte:* 3'29|
Poi ch'ella in sé tornò
Torquato Tasso - Gerusalemme liberata, XVI, 63
(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton,
Lisandro Abadie)

DURÉE TOTALE: 59'40|



PRIMO LIBRO

Les Arts Florissants
Paul Agnew, *direction*

Miriam Allan, *soprano*

Hannah Morrison, *soprano*

Marie Gautrot, *contralto*

Paul Agnew, *tenor / ténor*

Sean Clayton, *tenor / ténor*

Lisandro Abadie, *bass / basse*

SECONDO LIBRO

Les Arts Florissants
Paul Agnew, *direction*

Maud Gnidzaz, *soprano*

Hannah Morrison, *soprano*

Marie Gautrot, *contralto*

Paul Agnew, *tenor / ténor*

Sean Clayton, *tenor / ténor*

Callum Thorpe, *bass / basse*

TERZO LIBRO

Les Arts Florissants
Paul Agnew, *direction*

Miriam Allan, *soprano*

Hannah Morrison, *soprano*

Stéphanie Leclercq, *contralto*

Paul Agnew, *tenor / ténor*

Sean Clayton, *tenor / ténor*

Lisandro Abadie, *bass / basse*

Language coach / Conseillère linguistique : Rita de Letteriis
Scores / Matériel musical : Les Arts Florissants / Pascal Duc

MADRIGALI de MONTEVERDI
VOL. 2 | MANTOVA

Déjà paru



Les Arts Florissants
Direction : Paul Agnew

BONUS VIDÉO :

PAUL AGNEW PRÉSENTE LES MADRIGAUX DE MONTEVERDI SUR WWW.ARTSFLOMEDIA.COM

INCLUDE DANS CE COFFRET :

La Sibylle et la fresque des illusions

ŒUVRE INÉDITE DE L'ÉCRIVAIN RENÉ DE CECCATY

www.arts-florissants.com

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE
éditions

www.artsflomedia.com

The musical autobiography of Monteverdi

L'autobiographie musicale de Monteverdi

PAUL AGNEW

At the time of the birth of Monteverdi in 1567 music was in a state of crisis. Important chroniclers of the previous generation, including Glareanus and Zarlino, had declared musical composition to have reached a state of perfection from which no further advancement was possible or necessary. This *"Ars Perfecta"* – a largely Flemish style of imitative counterpoint, had come to dominate both sacred and secular music throughout Italy. However, if music had been "perfected" by composers such as Josquin or Gombert, what was a new generation of composers to do? Was it their destiny simply to imitate their illustrious predecessors? Inevitably, a counter argument to this stasis was soon developed by writers such as Galilei and Vicentino, which argued that the very style of the *Ars Perfecta* was obscuring the proper reason d'être of music, which was, in their opinion, to express and amplify the emotional content of the text to which the music had been set. In order for music to be capable of achieving this new role however, a radical change in style would be necessary, since the text within a work in the *Ars Perfecta* style was naturally obscured by the overlapping lines of the counterpoint. This problem of textual clarity would also be the subject of long debate between the Bishops of the Council of Trent in the early 1560s. How could music play an instructive role within the liturgy whilst the text remained incomprehensible? And so a movement was initiated to render the text more clearly audible and to marry the music more exactly to the content of that text. Two different propositions became apparent. Either to reform the polyphonic tradition of the *Ars Perfecta* from within, or to return to what Vicentino and Galilei imagined was the ancient Greek practice of solo singing as musically heightened oratory. These distinct movements will converge fifty years later in opera. Claudio Monteverdi, by nature of his birth in Cremona and his education at the hands of the conservative Marc'Antonio Ingegneri, would be fundamentally a polyphonic composer for much of his life. In fact, Monteverdi would never be a musical revolutionary himself. His habit throughout his long career was to observe, admire and then adopt and develop certain aspects of musical progress that had already largely been tested by his composer colleagues. Through this capacity to synthesize the different advancements of his contemporaries slowly and thoughtfully, he produced the finest music of his generation, recognized as such, as much in his own time as today.

His first volume of madrigals was published in 1587 when Claudio was only 19 years old. The last, great *Eighth Book of madrigals* was published in 1638 when Monteverdi was 71. The eight *Books of madrigals* offer us, therefore, a musical autobiography of the greatest musical talent of the epoch and

Lorsque Monteverdi naît en 1567, l'art musical est en pleine crise. D'éminents chroniqueurs de la génération précédente, notamment Glareanus et Zarlino, ont déclaré que la composition musicale a atteint un tel niveau de perfection qu'aucun progrès n'est envisageable ni nécessaire. Cet *"Ars Perfecta"* – un style de contrepoint imitatif majoritairement flamand – est parvenu à dominer la musique sacrée et profane dans toute l'Italie. Si des compositeurs tels que Josquin ou Gombert ont "parachevé" la musique, que peut bien faire la nouvelle génération ? Est-elle purement et simplement condamnée à imiter ses illustres prédécesseurs ? Comme on pouvait s'y attendre, des auteurs tels que Galilei et Vicentino s'opposent à cette stagnation, arguant que le style même de l'*Ars Perfecta* est contraire à ce qu'ils estiment être la véritable raison d'être de la musique : exprimer en l'amplifiant le contenu émotionnel du texte qu'elle accompagne. Mais pour qu'elle puisse remplir ce rôle, il faut une modification radicale du style puisque la compréhension du texte dans l'*Ars Perfecta* se perd obligatoirement dans les entrelacs du contrepoint. Cette question de la clarté du texte avait également fait l'objet d'un long débat entre les évêques du concile de Trente au début des années 1560.

Quel rôle pédagogique peut jouer la musique dans une liturgie dont le texte reste une énigme ? Un mouvement s'amorce en faveur d'un art dans lequel le texte mis en musique est plus compréhensible et dans lequel la mélodie épouse plus exactement le sens. Deux propositions s'affrontent : soit réformer de l'intérieur la tradition polyphonique de l'*Ars Perfecta*, soit revenir aux formes musicales de la Grèce antique telles que les imaginent Vicentino et Galilei, à savoir un récitatif mis en valeur par la musique. Cinquante ans plus tard, la convergence de ces deux courants esthétiques aboutira à l'opéra.

Né à Crémone et formé par le conservateur Marc'Antonio Ingegneri, Monteverdi sera essentiellement un compositeur polyphonique pendant la plus grande partie de sa vie. Loin d'être un révolutionnaire, il observera, admirera puis adoptera, en les développant, certains aspects de l'avancée musicale déjà amplement testés par ses collègues. Son aptitude à synthétiser patiemment et intelligemment les différentes avancées de ses contemporains lui ont permis de produire ce qui fut reconnu à son époque, et l'est encore aujourd'hui, comme la meilleure musique de sa génération.

Il publie son premier volume de madrigaux en 1587, à 19 ans, et son dernier volume, le *Huitième Livre*, en 1638, à l'âge de 71 ans. Si cette somme constitue ainsi une autobiographie du plus grand génie musical de son époque, elle retrace surtout l'évolution exceptionnelle qu'a connue la composition pendant la vie de Monteverdi, depuis l'*Ars Perfecta* de la fin de la Renaissance, parfois appelé l'âge du Maniérisme, jusqu'à la monodie et l'opéra du début de l'ère

more than that, they trace the extraordinary evolution in musical composition that took place during Monteverdi's lifetime, from the *Ars Perfecta* of the late Renaissance, sometimes called the age of Mannerism, into the monody and opera of the early Baroque. When we listen to *L'Orfeo*, Monteverdi's first opera, it may seem almost miraculous that he was able to produce such a masterpiece at his first attempt, but the composition of *L'Orfeo* was not unresearched. Monteverdi had prepared all the necessary musical development from within the madrigal, and we can trace that development clearly in this series of recordings.

Our guiding principal in the interpretation of these madrigals was based on what we can know of Monteverdi's aims regarding his "*secunda prattica*" (a term Monteverdi claims to have invented himself to refer to the new musical style where "*the oration is the mistress of the harmony and not the servant*"). That is to say that, like Monteverdi, we must first be inspired by the text, and try to define what precisely Monteverdi himself had in mind as he put his pen to the paper. Our first task therefore in approaching a new madrigal was to study the text, not only from the point of view of pronunciation, but equally the object of the poet, his technique, rhyme structure, historical context etc. We know from contemporaneous commentators that in this new style the performers were encouraged to sing the music in a variety of ways in order best to reflect the needs of the text. It is perhaps worth quoting Vincenzo Giustiniani from his *Discorso sopra la musica de suoi tempi* of 1628 as he describes the practice of singing in the courts of Ferrara and Mantua in the time of Monteverdi:

"... they moderated or increased their voices, loud or soft, heavy or light, according to the demands of the piece they were singing; now slow, breaking off with sometimes a gentle sigh, now singing long passages legato or detached, now groups, now leaps, now with long trills, now with short, and again with sweet running passages sung softly to which sometimes one heard an echo answer unexpectedly. They accompanied the music and the sentiment with appropriate facial expressions, glances and gestures, with no awkward movements of the mouth or hands or body which might not express the feeling of the song. They made the words clear in such a way that one could hear even the last syllable of every word, which was never interrupted or suppressed by passages and other embellishments."

Paolo Fabbri, *Monteverdi*, 1994

The limitations of the musical notation, the printing press and perhaps the philosophy of musical performance of the time, meant that Monteverdi indicated none of the above interpretational recourses in his scores. This leaves a great deal to the interpreter who must, after long examination of the text and music, make decisions that reflect the emotional and figurative content of the work as he or she imagines Monteverdi heard it.

baroque. Même s'il semble presque miraculeux que Monteverdi ait pu produire un chef-d'œuvre tel que son premier opéra dès sa première tentative, la composition de *L'Orfeo* ne doit rien au hasard. Monteverdi a puisé toutes les ressources nécessaires au développement musical de son œuvre au sein même du madrigal, ce que nous pouvons très nettement retracer dans cette série d'enregistrements.

Pour nous guider dans l'interprétation de ces madrigaux, nous pouvons nous appuyer sur les objectifs visés par Monteverdi dans sa "*secunda prattica*". Cette expression, dont Monteverdi revendique la paternité, désigne un nouveau style musical dans lequel "*l'expression du texte prend le pas sur l'harmonie au lieu de lui être inféodée*". Comme lui, nous devons d'abord nous inspirer du texte pour tenter de deviner ce qu'il avait à l'esprit lorsqu'il prit la plume. De fait, pour chaque madrigal, notre démarche a consisté à étudier en premier lieu le texte, la manière de prononcer les mots, mais aussi le thème du poème, sa technique, sa structure et son rythme, le contexte historique, etc. Nous savons, d'après les commentaires de l'époque, que les chanteurs qui adoptaient ce nouveau style étaient encouragés à multiplier leurs modes d'interprétation musicale pour mieux se conformer aux exigences du texte. Citons à cet effet Vincenzo Giustiniani. Dans son *Discorso sopra la musica de suoi tempi* (*Discours sur la musique de son temps*), écrit en 1628, il décrit ainsi la manière de chanter dans les cours de Ferrare et de Mantoue à l'époque de Monteverdi :

"... ils tempèrent ou amplifient le ton de leur voix, forte ou piano, grave ou de tête, en fonction de ce que le morceau exige ; passent d'un adagio qu'il leur arrive d'interrompre par un soupir léger à de longs passages en legato ou en staccato, des groupes, des sauts, des trilles longs, puis courts, des passages harmonieux interprétés à voix basse où l'on entend parfois un écho inattendu. Ils accompagnent la musique et montrent ce qu'ils ressentent par des expressions du visage, des regards et des attitudes, sans mouvements maladroits de la bouche, des mains ou du corps susceptibles de trahir ce que le chant signifie. Ils articulent avec une perfection telle que chacun peut entendre jusqu'à la dernière syllabe de chaque mot, qui n'est jamais interrompu ni recouvert par des passages et autres embellissements."

Paolo Fabbri, *Monteverdi*, 1994

Du fait des limites de la notation musicale et des presses à imprimer, et peut-être aussi de la conception de l'exécution musicale à l'époque, Monteverdi n'indiquait sur ses partitions aucune des nuances d'interprétation mentionnées ci-dessus. L'interprète avait toute latitude, après avoir longuement étudié le texte et la musique, pour décider de l'interprétation qui refléterait le contenu émotionnel et descriptif de l'œuvre comme il, ou elle, imaginait que Monteverdi l'entendait. La couleur vocale est également au service du texte, contrairement à l'*Ars Perfecta* où l'interprétation doit à tout moment rester uniforme et homogène. Pour la toute première fois, la palette infinie de la voix humaine est au service du

The color of the vocal output is equally at the service of the text, in contrast to the aims of the *Ars Perfecta* where the emission was to be at all times uniform and blended. The infinitely expressive palate of the voice was for the first time at the service of the composer and his text. Sweetness of course for sweet sentiments, but equally harder, harsher sounds when the text and therefore the dissonant musical language demands.

The idea behind the release of three recordings is to follow Monteverdi's development from his youth in Cremona (vol.1), through the establishment of his personal voice in Mantua (vol.2), and finally to the flowering of the madrigal in his last years in Venice (vol.3). The recordings themselves come from the Paris performances of our integral Monteverdi madrigal Series which started in 2011, during which we performed all the books of Monteverdi, in order, during a period of three years. They are taken from the concerts themselves "live" given in the Cité de la musique (Paris), and equally from short patching sessions either before or after the concert. The aim was to give the listener the sense of the performance, and the text, through the music, being recounted to a public. The choice of works to be included in this recording is an entirely personal one. I was guided by two ideas; firstly that it might be possible to follow Monteverdi's musical voyage through the compositional medium he most loved, and secondly I was guided simply by the extraordinary beauty of the music. Because our concerts were spaced throughout the seasons of the ensemble, the personnel naturally changed, dependent on the availability of each singer for each period, and so, as the sound may change between one singer and another, I have attempted to maintain the same style and philosophy throughout the series.

Monteverdi's corpus of work forms the foundations of the Baroque, and in performing these extraordinary works I have had to return to the fundamental notions of the music of this epoch. It has been for me, and I hope for everyone involved, a rich education and more than that, a very joyous experience. I pay tribute to the talent, generosity and enthusiasm of everyone who has been involved in this long project, particularly Radio France, the CLC, the Théâtre de Caen and the Cité de la musique/Philharmonie de Paris.

P. A.

compositeur et de son texte. Douce lorsque les sentiments exprimés le sont mais plus dure, plus rude dès lors que le texte et, en conséquence, le langage musical dissonant l'exigent.

Grâce à cette série de trois enregistrements discographiques, nous pouvons retracer l'évolution de Monteverdi depuis sa jeunesse à Crémone (volume 1), puis la découverte de sa voix personnelle à Mantoue (volume 2), jusqu'à l'épanouissement du madrigal dans la dernière partie de sa vie à Venise (volume 3). Les enregistrements eux-mêmes ont été réalisés lors de l'intégrale des *Livres de madrigaux* de Monteverdi qu'avec Les Arts Florissants nous avons entamée en 2011 et poursuivie sur quatre années. Ils sont extraits des concerts "*live*" donnés à la Cité de la musique à Paris et de courtes sessions d'enregistrement effectuées avant ou après le concert. Le choix des pièces figurant dans ces trois volumes est entièrement personnel et obéit à deux critères : je voulais qu'on puisse retracer la progression musicale de Monteverdi à travers son mode de composition de prédilection et je me suis tout simplement laissé guider par la prodigieuse beauté de la musique. Nos concerts s'échelonnent sur plusieurs saisons des Arts Florissants, les interprètes changeaient évidemment en fonction de leur disponibilité selon les périodes. La sonorité générale pouvant évoluer d'un chanteur à l'autre, je me suis efforcé de conserver le même style et la même logique pendant tout le cycle.

L'œuvre de Monteverdi constitue les fondations du Baroque et, lorsque j'ai interprété ces pièces extraordinaires, j'ai dû revenir aux notions fondamentales de la musique de cette époque. Cela a été pour moi et, je l'espère, pour toutes les personnes impliquées, une expérience riche d'enseignement et un très grand bonheur. Je suis reconnaissant à tous ceux qui ont apporté leur talent, leur générosité et leur enthousiasme à la réalisation de ce long projet et tout particulièrement Radio France, la CLC, le théâtre de Caen et la Cité de la musique/Philharmonie de Paris.

P. A.

The first tremors of a musical revolution

Les premières secousses d'une révolution musicale

PAUL AGNEW

MONTEVERDI – THE MADRIGALS OF BOOKS I, II & III

When Claudio Monteverdi was born in Cremona in 1567 musical composition was flourishing throughout Europe. In Spain, Tomás Luis de Victoria was only 19 years of age, while in England, William Byrd had reached his mid-twenties; Orlando de Lassus, the Franco-Flemish master, having served his apprenticeship in Mantua, was, at the age of 35, finding fame in Munich, and the great Giovanni Pierluigi da Palestrina, only ten years older, was establishing a native compositional voice in Rome. Despite their distinct individual musical personalities, these composers had all adopted the same basic compositional technique, that of imitative counterpoint codified by Gioseffo Zarlino. It had been suggested by various theorists of the time, including Zarlino himself, that musical composition had reached a state of perfection from which no further development was necessary or desirable. It is into this state of “*Ars Perfecta*” that Claudio Monteverdi is born. By his death in 1643, musical composition would be radically and permanently transformed, and that “art” thought so “perfect” would already be largely forgotten. It is in Monteverdi’s madrigals, written throughout his life, that we can trace the gradual change in emphasis at the centre of this musical revolution, from a music valued for its sonorous perfection, to a music expressive of the dramatic content of its text and existing only for the emotional palette within.

The first work that we hear on our recording is not from Monteverdi’s first published madrigal collection, but from his *Second Book* of 1590. I have chosen it to open our selection, because it is perhaps the most backward looking of all Monteverdi’s works. *Cantai un tempo* [track 1] is based on a work of a similar title and atmosphere, by Cipriano de Rore; namely, *Cantai, mentre ch’i arsi, del mio foco*, and Monteverdi’s text, by Pietro Bembo, a poet in the Petrarchan tradition, was already considered antique in Monteverdi’s time. The musical style that Monteverdi chooses to illustrate this rather nostalgic poem is therefore that of the *Ars Perfecta* at its most perfect; the long melismatic lines flow in perfect imitation and the motet like serenity is never interrupted. The work is a tribute to Rore and to a previous generation of master composers, but equally, as we must understand from the text, it is an illustration of *how we used to sing* and as such is a rejection of the stifling idea of musical stasis that the *Ars Perfecta* ideal represented.

MONTEVERDI – LES MADRIGAUX DES LIVRES I, II & III

Claudio Monteverdi naît à Crémone en 1567, à une époque où l’art musical s’épanouit dans toute l’Europe. En Espagne, le jeune Tomás Luis de Victoria n’est âgé que de 19 ans et, en Angleterre, William Byrd en a tout juste 25 ; à 35 ans, après un apprentissage à Mantoue, Roland de Lassus, maître de l’école franco-flamande, accède à la célébrité à Munich et le grand Giovanni Pierluigi da Palestrina, de dix ans son aîné seulement, impose ses œuvres polyphoniques à Rome. En dépit de la diversité de leurs personnalités musicales, ces compositeurs ont tous adopté la même technique d’écriture, celle du contrepoint en imitation, codifiée par Gioseffo Zarlino. Plusieurs théoriciens de l’époque, dont Zarlino lui-même, étaient d’avis que la composition musicale était d’ailleurs parvenue à un stade de perfection tel qu’aucune évolution n’était nécessaire ni même souhaitable. C’est dans ce contexte d’“*Ars Perfecta*” que Claudio Monteverdi voit le jour ; à sa mort, en 1643, la composition musicale sera radicalement et irrémédiablement transformée et cet “art” jugé si “parfait” sera déjà largement oublié. Les madrigaux de Monteverdi, écrits tout au long de sa vie, nous permettent de suivre l’avancée progressive de cette révolution musicale qui délaisse peu à peu la perfection sonore au profit de la dramatisation du texte par la musique et de l’expression de toute la palette d’émotions qui lui sont associées.

La première œuvre figurant dans cet enregistrement n’est pas extraite du premier recueil de madrigaux publié par Monteverdi mais de son *Deuxième Livre*, daté de 1590. Si je l’ai choisie pour introduire notre sélection, c’est parce que c’est elle qui résume peut-être le mieux l’ensemble de la production de Monteverdi. *Cantai un tempo* (“J’ai chanté autrefois”) [page 1] s’inspire d’une œuvre du madrigaliste Cyprien de Rore, au titre et à l’atmosphère comparables – en l’occurrence, *Cantai, mentre ch’i arsi, del mio foco* – et repose sur un poème de Pietro Bembo (lui-même influencé par Pétrarque) qui était déjà considéré comme démodé à l’époque de Monteverdi. Le style musical que choisit Monteverdi pour illustrer ce poème assez nostalgique est donc celui de l’*Ars Perfecta* dans toute sa splendeur ; les longues lignes mélismatiques engendrent de parfaites imitations et le motet, à l’instar de la sérénité qu’il inspire, ne s’interrompt jamais. Si l’œuvre est un hommage à De Rore et à une précédente génération de maîtres compositeurs, elle illustre également la manière dont le chant était pratiqué et, à ce titre, rejette le concept étouffant d’immobilisme musical représenté par l’idéal de l’*Ars Perfecta*.

The first work that we hear from the *First Book of madrigals* of 1587 gives us a window into the character of the young Claudio. He is as yet only 19 years old and already publishing his fourth collection of compositions (the previous having been sacred works). *Ch'ami la vita mia* [2] hides within a charming play of words, a girl's name. In reality, we hear "Camilla, vita mia", or "Camilla, my life". It is refreshing to imagine the young ambitious composer, whom we know only from his publications, and with no reputation for humour, living perhaps not exclusively for his music.

Baci soavi, e cari [3] looks very much towards the future. The work is almost entirely homophonic, as every voice sings the same text at the same time. This is the antithesis of the counterpoint of the *Ars perfecta* as we heard in *Cantai un tempo* where the text was obscured by the flowing imitative lines. Here the words are clear, allowing not only a certain speech-like rhythm to dominate, giving the music a natural, almost recitative feel, but equally, since the harmony is not dictated by the imitation of the musical lines, the composer is liberated to add dissonance and consonance as he wishes, in direct reaction to the emotional colour of the text. Already we feel the ever-increasing power of the text over the music, that will become the prime tenant of Monteverdi's *seconda prattica*.

The *First Book of madrigals* ends with a text, which had become a standard for young composers in their first madrigal publication. There are more than 60 published settings of *Ardo sì ma non t'amo* [8-10] by Guarini, predominantly in "first books" including that of Monteverdi's teacher in Cremona, Marc'Antonio Ingegneri. Monteverdi's is original in that it includes not only the *risposta* of Tasso but the *contrarisposta* also attributed to Tasso. These two great poets, whom Monteverdi will almost certainly subsequently meet in Mantua, will dominate the poetic choices of the composer throughout his life.

It is Tasso that will predominate in the *Second Book of madrigals* published in 1590, where his poems make up very nearly half the texts chosen. Tasso himself had commented on contemporary musical composition in his *Cavaletta* of 1584, where he bemoaned what he saw as the loss of depth in the musical setting of poetry. He writes "In the course of degeneration the music of the madrigal has become soft and effeminate; and we shall beg Messrs. Striggio, Jacches (De Wert), Luzzasco, and any other master of the excellent art of music, to bring it back to that gravity, in deviating from which it has lost its balance." We cannot know whether Tasso approved of Monteverdi's settings of his texts, but it is clear that the intensity of emotion that we read within his poems,

L'écoute de la première œuvre extraite du *Premier Livre de madrigaux* de 1587 nous éclaire sur la personnalité du jeune Claudio. Alors qu'il n'a que 19 ans, il publie déjà le quatrième recueil de ses compositions (les précédents étant des œuvres sacrées). *Ch'ami la vita mia* ("Que tu aimes ma vie") [2] dissimule, par un charmant jeu de mots, un prénom féminin. En réalité, à l'oreille, c'est "Camilla, vita mia" (ou "Camille, ma vie") que nous comprenons. Il est réconfortant de se dire que ce jeune compositeur ambitieux, que nous ne connaissons que par ses publications et qui n'était pas réputé pour son humour, ne vivait peut-être pas exclusivement pour sa musique.

Baci soavi, e cari ("Baisers suaves et si chers") [3] est très en avance sur son temps. L'œuvre est presque entièrement homophonique, chaque voix interprétant le même texte simultanément. Elle est l'antithèse de l'écriture contrapuntique propre à l'*Ars perfecta* telle qu'elle est restituée dans *Cantai un tempo*, où la compréhension du texte était obscurcie par l'enchaînement de motifs imitatifs. Ici, les mots sont perceptibles, d'où la prépondérance d'un certain rythme discursif conférant à la musique une forme d'intuition naturelle, presque récitative; de même, l'harmonie n'étant pas dictée par l'imitation des lignes mélodiques, le compositeur est libre d'ajouter à son gré dissonances et consonances, en réaction directe à la couleur émotionnelle du poème. Déjà, nous percevons la prédominance de plus en plus marquée du texte sur la musique, principale caractéristique de la *seconda prattica* de Monteverdi.

Le *Premier Livre de madrigaux* s'achève par un texte qui fait référence pour les jeunes compositeurs de cette époque dans leur première production madrigalistique. Il existe en effet une soixantaine d'arrangements publiés de *Ardo sì ma non t'amo* ("Je brûle, oui, mais sans t'aimer") [8-10] d'après un poème de Guarini, dont un de la main de Marc'Antonio Ingegneri, le maître de Monteverdi à Crémone. Celui de Monteverdi est original en ceci qu'il inclut non seulement la *risposta* du Tasse mais aussi la *contrarisposta* également attribuée au Tasse. Ces deux grands poètes que Monteverdi rencontrera très certainement par la suite à Mantoue joueront un rôle prépondérant dans les choix lyriques du compositeur durant toute sa vie.

Le Tasse triomphera dans le *Deuxième Livre de madrigaux*, publié en 1590, ses poèmes représentant près de la moitié des textes choisis. Le Tasse lui-même avait commenté, dans son *Cavaletta* de 1584, la composition musicale contemporaine, déplorant le manque d'intensité dans la mise en musique de sa poésie. "En pleine dégénérescence, la musique du madrigal est devenue douce et efféminée; et nous saurions gré à messieurs Striggio, Giaches (De Wert), Luzzasco et

sui Monteverdi's desire to look beyond the first degree madrigalisms of previous generations, towards a more complete emotional reflection within the musical setting.

Non si levav' ancor [11-12] which opens the *Second Book of madrigals* is another work, like *Cantai un tempo* based closely on the work of another composer setting a similar poem. This time it is Marenzio's *Non vidi mai dopo notturna pioggia*, published in 1585 and the "homage" is even clearer here, as Monteverdi adopts not only the atmosphere of Marenzio's setting, but almost the exact opening musical phrases. It is evident from these "borrowings" that the young Monteverdi was not born a genius, but learnt his trade in close examination of his elder colleagues, a fact that will become even more evident as Monteverdi moves to Mantua under the tutelage of De Wert. The depiction of the rising dawn in this work, along with the discovery of the young lovers, is brilliantly dealt with by Monteverdi in lucid and delicate polyphony. The adoption of homophony at the opening of the second part, to introduce the direct speech of the protagonists, brings us out of the misty atmosphere of the early morning and into the present, and the realization that, with the first light, the young couple must part. We are reminded of Shakespeare's most famous pair of star crossed lovers, although his play will not be published for another seven years after Monteverdi's madrigal.

Perhaps the finest composition of the *Second Book* is *Ecco mormorar l'onde* [15], also a madrigal on the subject of the dawn and also with a text by Tasso. Here we are concentrated on nature itself, and although we certainly hear elements of the pictorial madrigalisms that dominated the lighter madrigals of the previous century, Monteverdi imbues the music with such a sublime calm, that we are transported to that very special moment of a springtime daybreak that has certainly not changed in character or beauty in the 400 years since Monteverdi's own dawn.

The *Third Book of madrigals* was published 1592, around the time of Monteverdi's appointment to the musical establishment of the court of Mantua. We are unsure as to when exactly Monteverdi took up a post officially in Mantua and so it is difficult to be certain of the exact provenance of these works. The *Book* is dedicated to Vincenzo Gonzaga, the Duke of Mantua and within the dedication Monteverdi offers his services as composer to the Duke. The choice of poetry is dominated by Guarini, and particularly, extracts from his *Il pastor fido*, the great narrative poem which, along with Tasso's *Gerusalemme Liberata*, was the most renowned literary publication of the epoch. The more Monteverdi concentrates on the affective poetry of Tasso and Guarini,

autres maîtres excellant dans l'art de la musique de lui redonner cette gravité, en dérogeant aux critères qui ont rompu son équilibre", écrit-il. Nous ignorons si Le Tasse approuvait les arrangements de ses textes par Monteverdi mais, de toute évidence, l'intensité émotionnelle qui se dégage de ses poèmes était en phase avec l'ambition de ce dernier, à savoir faire naître, au-delà des premiers madrigalisms des générations précédentes, une réflexion émotionnelle plus globale au sein de la composition musicale.

Non si levav' ancor ("L'aube nouvelle encore ne s'était pas levée") [11-12], qui ouvre le *Deuxième Livre de madrigaux*, est également une pièce vocale inspirée, comme *Cantai un tempo*, d'une œuvre d'un autre compositeur sur un poème analogue. Il s'agit, cette fois, du madrigal *Non vidi mai dopo notturna pioggia* de Luca Marenzio, publié en 1585, et "l'hommage" rendu est encore plus clair ici puisque Monteverdi retranscrit non seulement l'atmosphère de la composition de Marenzio mais aussi, presque littéralement, son phrasé musical d'ouverture. Ces "emprunts" attestent sans équivoque que le génie du jeune Monteverdi n'était pas inné et que celui-ci a appris son métier au contact de ses aînés, comme le prouvera de façon encore plus évidente l'influence qu'exercera sur lui De Wert à Mantoue. La description de l'aube qui point et la découverte des jeunes amants sont brillamment traitées par Monteverdi en une polyphonie empreinte de clarté et de délicatesse. L'homophonie, employée dès l'ouverture du deuxième acte pour introduire le dialogue des protagonistes, dissipe les brumes de l'aurore pour nous confronter à la réalité crue: au lever du jour, les jeunes tourtereaux devront se séparer – clin d'œil aux célèbres amants maudits de Shakespeare dont la pièce ne sera pourtant publiée que sept ans après le madrigal de Monteverdi.

Composition sans doute la plus remarquable du *Deuxième Livre*, *Ecco mormorar l'onde* ("Voici que l'onde murmure") [15], est un madrigal sur le thème de l'aurore s'appuyant, lui aussi, sur un texte du Tasse. Ici, la nature est reine et, même si certains madrigalisms picturaux, caractéristiques des madrigaux plus légers du siècle précédent, sont perceptibles à l'oreille, Monteverdi insufflé à la musique une sublime quiétude qui nous transporte vers un instant de grâce: la communion avec une aube printanière dont la beauté demeure immuable depuis 400 ans.

Le *Troisième Livre de madrigaux* paraît en 1592, alors que Monteverdi a quitté Crémone et fréquente les élites de la musique à la cour de Mantoue. Nous ignorons tout de la date exacte à laquelle Monteverdi obtient un poste officiel à Mantoue; il est donc difficile de déterminer avec certitude la provenance exacte de ces œuvres. Le recueil est dédié à Vincenzo

the surer his compositional voice becomes, and in the short period of two years since the publication in 1590 of the *Second Book*, Monteverdi composes with a new confidence and technical assuredness that adumbrates the mature Mantuan madrigals.

Perhaps the most strikingly modern music of the *Third Book*, and the work with which we finish our recording, is the *Vattene pur, crudel* [19-21]. Monteverdi is beginning to experiment with larger forms, and in general his madrigals have increased in length and emotional force. In the case of *Vattene pur, crudel* Monteverdi extends the narrative over three madrigals allowing him further to increase the dramatic tension. The text is taken from Tasso's *Gerusalemme Liberata* where we find Armide, abandoned by Rinaldo, crying towards his departing ship, begging him to return. Her invective becomes increasingly bitter until, overcome by emotion, she faints onto the sand. The first person narrative of the opening movement as well as the subject matter looks forward to the *Lamento d'Arianna* of the *Sixth Book*, and the chromatic writing as Armide slips from consciousness on the sand has a new technical mastery and discipline not seen previously. The work is a tour de force both dramatically and musically, written when Monteverdi is only 25 years old.

It will be 11 years before Monteverdi again publishes a *Book of madrigals*, his *Fourth*, in 1603. By such time he has matured as a man and as a composer, having taken advantage of the extraordinary atmosphere of experimentation and modernity that Mantua has to offer and that Vincenzo Gonzaga demanded. The Cremonese works are remarkable for their ambition and their skill and while they are undeniably works of Monteverdi's youth, we feel already the first tremors of the earthquake that will change music so radically in the coming years.

P.A.

Gonzaga, duc de Mantoue, et dans sa dédicace, Monteverdi propose ses services en qualité de compositeur du duc. Dans le choix des poésies, Guarini est très largement représenté à travers des extraits de son poème narratif *Il pastor fido* ("Le Berger fidèle") qui, avec *Gerusalemme Liberata* ("Jérusalem délivrée") du Tasse, était la publication littéraire la plus réputée de l'époque. Plus Monteverdi se recentre sur la poésie affective du Tasse et de Guarini, plus ses compositions vocales gagnent en assurance et, en deux ans, entre 1590, date de la parution de son *Deuxième Livre*, et 1592, Monteverdi compose avec une assurance et une maîtrise technique nouvelles qui augurent de la maturité des madrigaux mantouans.

L'œuvre musicale la plus radicalement moderne du *Troisième Livre* – celle qui, de surcroît, clôt notre enregistrement – est sans doute *Vattene pur, crudel* ("Va-t'en, cruel") [19-21]. Monteverdi commence à expérimenter des formes plus développées et ses madrigaux gagnent en longueur et en force émotionnelle. S'agissant de *Vattene pur, crudel*, Monteverdi développe le récit sur trois madrigaux, accentuant encore ainsi la tension dramatique. Le texte est extrait de la *Gerusalemme Liberata* du Tasse; nous y retrouvons une Armide délaissée par Renaud, pleurant à chaudes larmes son bateau qui s'éloigne et implorant le chevalier de revenir vers elle. Ses invectives font progressivement place à l'amertume et, vaincue par l'émotion, elle s'évanouit sur le sable. Le récit à la première personne du mouvement d'ouverture ainsi que la thématique annoncent le *Lamento d'Arianna* ("Lamentations d'Ariane") du *Sixième Livre* tandis que l'écriture chromatique, associée à l'étourdissement d'Armide, se distingue par sa science et sa maîtrise techniques inédites. Cette œuvre est une véritable prouesse sur le plan de la dramaturgie musicale, écrite alors que Monteverdi n'a que 25 ans.

Onze années s'écouleront entre la publication du *Troisième Livre* de madrigaux et celle du *Quatrième*, en 1603. L'homme et le compositeur auront alors gagné en maturité et mis à profit l'extraordinaire terrain d'expérimentation et de modernité offert par Mantoue et exigé par Vincenzo Gonzaga. Ici, dans ces trois premiers *Livres*, les œuvres du Crémonais sont remarquables, tant par leur ambition que par leur technique; bien qu'elles aient été incontestablement réalisées durant la jeunesse de Monteverdi, nous y décelons pourtant, d'ores et déjà, les premières secousses du séisme musical dont il allait être quelques années plus tard l'instigateur.

P.A.



Cremona, Piazza del Comune

Monteverdi and his poets

Monteverdi et ses poètes

RITA DE LETTERIIS

Before achieving renown as a vocal and polyphonic genre, the madrigal was first and foremost a poetic composition. It was a short poem, rooted in popular Italian culture. Verses of seven or eleven syllables freely alternated their rhythm without constraint of number or rhyme, enabling the exploration of subjects as disparate as love, rural landscapes or political tributes. The greatest poets adopted them since this structural flexibility allowed extraordinary creative freedom, enabling the most varied of sensibilities to use this miniature format to express the anxieties of desire and the nuances of feelings. Some of Monteverdi's madrigals are madrigals as much from a musical as a strictly literary standpoint. However the musical madrigal also uses other types of versified texts with a rigid metric structure, such as songs, sonnets or octave stanzas extracted from far more imposing works.

It was not difficult for the young Monteverdi to come by these texts. The development of the printing house in the 16th century—and in Venice in particular—facilitated the distribution of *Rime*, small volumes containing collections of poems, sometimes anthologies of various authors, written by and for the cultivated elite of that crucially important century. They were often signed by personalities with flamboyantly dramatic lives.

The Venetian, Pietro Bembo (1470-1547) belongs to this tradition [track 1]. This man of letters of incontestable authority was the first to establish a corpus of rules for the Italian language. A Neoplatonist, he published a number of conversations on love and dedicated them to Lucrezia Borgia. He spent the last years of his life in Rome, where, despite being the father of three children, he was made a cardinal. The two quatrains of *Cantai un tempo, e se fu dolce il canto* have an archaic flavour, in which Bembo imitates the model of Petrarch's *Canzoniere*, a work he himself had published in an influential benchmark edition.

Monteverdi drew liberally on the works of another illustrious "Italian", the humanist Battista Guarini (1538-1612) from Ferrara [3, 8, 16, 18]. Guarini's life was defined by his political career, his family relationships and above all, his literary undertakings. Among other works, the pastoral tragicomedy *Il pastor fido* brought him fame on the aristocratic stages of the times. Beyond the veiled sensuality of his words, his interest for the musical possibilities of the language transformed his verses into a material that begged to be set to music.

Avant de connaître la notoriété que l'on sait en tant que genre vocal et polyphonique, le madrigal est en premier lieu une composition poétique. C'est un court poème, enraciné dans la culture populaire italienne : les vers de onze ou sept syllabes alternent librement leur rythme, sans contrainte de nombre ou de rime, et se prêtent à l'exploration de sujets aussi variés que l'amour, les paysages champêtres ou l'hommage politique. Les plus grands poètes l'ont adopté tant la souplesse de sa structure se traduit en une formidable liberté créative, permettant aux sensibilités les plus différentes d'exprimer dans ce format miniature les inquiétudes du désir et les nuances des sentiments. Quelques-uns des madrigaux de Monteverdi sont des madrigaux d'un point de vue aussi bien musical que strictement littéraire. Mais le madrigal en musique utilise également d'autres types de textes versifiés, à la structure métrique figée, comme la chanson, le sonnet ou des stances en octave extraites d'œuvres bien plus imposantes.

Il n'était pas compliqué pour le jeune Monteverdi de se procurer ces textes. Le développement de l'imprimerie au XVI^e siècle, à Venise tout particulièrement, permet la diffusion de petits volumes intitulés *Rime*, qui contiennent des poèmes rassemblés parfois en anthologies d'auteurs divers, écrits par et pour l'élite cultivée de ce siècle phare. Ils sont souvent signés par des personnalités à la vie romanesque.

Le Vénitien Pietro Bembo (1470-1547) appartient à cette lignée [page 1]. C'était un homme de lettres à l'autorité incontestable, le premier à établir un corpus de règles pour la langue italienne. Néoplatonicien, il publie des conversations sur l'amour et les dédie à Lucrèce Borgia. Il passe les dernières années de sa vie à Rome où, bien que père de trois enfants, il est élevé au rang de cardinal. Les deux quatrains de *Cantai un tempo, e se fu dolce il canto* ont une saveur archaïque tant Bembo imite le modèle du *Canzoniere* de Pétrarque dont il avait dirigé une édition devenue référence absolue.

Monteverdi puise amplement dans les œuvres d'un autre illustre "Italien", l'humaniste Battista Guarini (1538-1612) de Ferrare [3, 8, 16, 18]. La vie de Guarini est marquée par sa carrière politique, ses relations familiales et surtout par ses engagements littéraires. Entre autres œuvres, *Il pastor fido*, tragédie pastorale, fit sa renommée sur les scènes aristocratiques de l'époque. Outre la sensualité voilée de ses propos, son intérêt pour les possibilités musicales de la langue fera de ses vers un matériau tout disposé à être mis en musique.

Giovan Battista Strozzi (1504-1571), quant à lui, était floren-

Giovan Battista Strozzi (1504-1571), for his part, was a Florentine [6]. He was nicknamed “the poet”. After his death, his two children published a 152-page volume containing madrigals full of grace and vivacity including *Questa ordi il laccio* which appears in Monteverdi’s *First Book*.

We know very little about the life of Antonio Allegretti [7], who wrote the words to *Fumia la pastorella*, a delightful eulogy to a singer and a young Neapolitan aristocrat. He frequented the intellectual circles of Rome and Florence. Indeed, his name appears in the letters of several writers of his time. He was also particularly keen on alchemy and astrology.

However, without a doubt, the most famous name of all is Torquato Tasso (1544-1595), one of the most prodigious and moving figures of Italian literature [9-15, 19-21]. We are familiar with his existential wanderings, the success of *L’Aminta* and above all, the extraordinary impact of *Jerusalem Delivered*. His *Rime* included almost 2,000 poems divided into songs, sonnets, madrigals and ballads. It is a permanent testing ground for poetry as well as a sort of personal diary, in which he unambiguously proclaims the heartfelt sincerity of the joys and the torments that inspire him.

From Bembo to Tasso, Monteverdi’s choices cover an entire century of poetry. A palette rich in propositions and marvels that unanimously affirm the Italian language’s propensity for becoming music.

RITA DE LETTERIIS is a dramaturg and language coach.

tin [6]. On le surnommait “le poète”. Ses deux enfants ont publié après sa mort un volume de 152 pages rassemblant des madrigaux pleins de grâce et de vivacité, tel *Questa ordi il laccio* qui figure dans le *Premier Livre des madrigaux* de Monteverdi.

On sait fort peu de la vie d’Antonio Allegretti [7], à qui on doit les paroles de *Fumia la pastorella*, où il fait l’éloge charmant d’une chanteuse et jeune aristocrate napolitaine. Il fréquentait les cercles intellectuels de Rome et de Florence. Son nom paraît en effet dans la correspondance de plusieurs écrivains contemporains. Il était notamment passionné d’alchimie et d’astrologie.

Mais la signature la plus célèbre est sans doute celle de Torquato Tasso (1544-1595), une des figures les plus prodigieuses et bouleversantes de la littérature italienne [9-15, 19-21]. On connaît ses errances existentielles, le succès de *L’Aminta* et surtout le retentissement de *la Jérusalem délivrée*. Ses *Rime* comptent environ 2 000 poèmes répartis en chansons, sonnets, madrigaux et ballades. C’est un laboratoire poétique permanent et une sorte de journal intime où il revendique sans ambiguïté la vérité des joies et des tourments qui l’inspirent.

De Bembo au Tasse, les choix de Monteverdi couvrent ainsi tout un siècle de poésie dont la palette est riche de propositions et de singularités tout en affirmant aussi unanimement l’aptitude de la langue italienne à se faire musique.

RITA DE LETTERIIS est dramaturge et conseillère linguistique.

Cremona in Monteverdi's time

Crémone à l'époque de Monteverdi

JEAN-PIERRE DARMON

Cremona had long been a sleepy town within the borders of the Duchy of Milan and sharing its destiny when Monteverdi was born there in 1567. As a result, the city was now under the tutelage of the Spanish monarchs following the French defeat at Pavia in 1525 at the hand of Charles V. And yet Cremona could look back on a brilliant medieval past as a free town under the protection of its bishops. Its coat of arms proudly bears the raised arm of its legendary gonfalonier Zanen (Giovanni Baldesio) who, it is said, refused to pay the taxes owed to Emperor Henry IV so that he could offer the sum to his fiancée instead. It was also he who gave the city its motto: *Fortitudo mea in brachio* ("My strength is in my arm"). And, in the closing decades of the 11th century, Cremona had effectively counted among the many forces working in league to weaken the Empire against the Papacy. Subsequently, following numerous convulsions that even saw the return of the imperial alliance under Frederick II Hohenstaufen in the 13th century, the city found its free status supplanted by seigniorial dependence: first, with the Marquises of Cavalcabò, then the Viscontis, who during the 14th century fought over the city until it fell definitively into the hands of the Dukes of Milan—initially under the Visconti family, then the Sforzas, and finally the Habsburgs, with Philip II, King of Spain.

Over the centuries, Cremona had offered itself an architectural patrimony that matched its dazzling past—a patrimony which it continued to embellish. At the beginning of the 16th century, the cathedral of Santa Maria Assunta, a Romanesque masterpiece graced with gothic transepts, a medieval campanile, and a bell tower, il Torrazzo—the tallest in all of Italy—had just seen the completion of its Renaissance façade. The year 1583 would see its tower endowed with the largest astronomical clock in the world. In 1527, the Saint John the Baptist baptistery, completed in the 14th century, would take possession of its large, octagonal, red-marble baptismal fonts—mirroring the shape of the building itself. As a child, Monteverdi would have witnessed the major alterations being carried out on the Communal Palace between 1568 and 1576 and those of the grand Loggia dei Militi. At the same time, the 16th century also saw the embellishment of religious and public buildings and wealthy private residences with a profusion of new paintings. The fact was that the city was still home to dynasties of artists in every domain. The ever-continuing work on the cathedral was often overseen by local architects like Lorenzo Trotti, who in 1550 completed the *loggetta*, or the Dattaros, including Giovanni, a master mason, his son Francesco,

Crémone, lorsque Monteverdi y naît en 1567, est depuis longtemps un bourg sans histoire intégré au duché de Milan et partageant son destin : elle est ainsi, depuis peu, soumise aux souverains espagnols après la défaite française de Pavie en 1525 face à Charles Quint. Pourtant elle se souvient d'un brillant passé médiéval de commune libre sous la protection de ses évêques. Ses armes portent fièrement le bras dressé de son mythique gonfalonier Zanén (Giovanni Baldesio) qui avait, dit-on, refusé l'impôt dû à l'empereur Henri IV pour en faire don à sa fiancée et procuré à la ville sa devise *Fortitudo mea in brachio* ("Ma vaillance est dans ce bras"). Toujours est-il que Crémone a effectivement été, dans les dernières décennies du XI^e siècle, l'une des forces liguées pour obtenir l'affaiblissement de l'Empire face à la Papauté. Par la suite, avec des soubresauts, et même des retours à l'alliance impériale, comme sous Frédéric II Hohenstaufen au XIII^e siècle, elle avait fini par perdre son statut de liberté au profit d'une dépendance seigneuriale : celle, d'abord, des marquis de Cavalcabò, puis des Visconti, qui se la disputèrent au XIV^e siècle, jusqu'à ce qu'elle tombe définitivement dans l'escarcelle des ducs de Milan, Visconti, d'abord, puis Sforza, enfin Habsbourg avec Philippe II, roi d'Espagne.

Au fil des siècles, Crémone s'est dotée d'une parure de pierre à la mesure de son brillant passé et qui ne cesse de s'embellir. La cathédrale Santa Maria Assunta, chef-d'œuvre roman muni de transepts gothiques et d'un campanile médiéval, Il Torrazzo, le plus haut d'Italie, vient de voir, au début du XVI^e siècle, l'achèvement de sa façade Renaissance et sera bientôt, en 1583, dotée de la plus grande horloge astronomique du monde. Le baptistère Saint-Jean-Baptiste, achevé depuis le XIV^e siècle, a reçu en 1527 ses grands fonds baptismaux de marbre rouge, octogonaux comme l'édifice lui-même. Monteverdi enfant a pu être témoin des profonds remaniements du vieux palais communal, entre 1568 et 1576, ou de la grande Loggia dei Militi. Dans le même temps, le XVI^e siècle voit profusion de peintures nouvelles orner les édifices religieux et publics aussi bien que les riches demeures privées.

C'est que la ville recèle encore en son sein des dynasties d'artistes dans tous les domaines. Le chantier de la cathédrale, incessamment repris, l'est souvent sous la direction d'architectes locaux, tels Lorenzo Trotti qui termine en 1550 la *loggetta*, ou les Dattaro, dont l'ancêtre Giovanni, d'abord simple maître maçon, le fils Francesco et le petit-fils Giuseppe dirigèrent la plupart des chantiers de Crémone durant le XVI^e siècle. Et ce sont souvent des peintres de Crémone qui répondent à leurs nombreuses commandes, en particulier les Campi, eux aussi présents de père (Galeazzo, v. 1475-1536)

and grandson Giuseppe, who managed most of the building projects in Cremona during the 16th century. And it was often the painters of Cremona who fulfilled their numerous commissions—particularly the Campi family, from the father (Galeazzo, c. 1475-1536) to the sons (Giulio, 1502-1572; Antonio, 1524-1587; and Vincenzo, 1536-1591). Though not directly related, it was a certain Bernardino Campi who would train Sofonisba Anguissola, the most famous female painter of the Renaissance. She too was born in Cremona sometime around 1535 and was destined to enjoy a brilliant career at the Spanish Court with Isabella of Valois.

Alongside its artists, the city also had a wealth of highly specialized artisans, as exemplified by the Divizioli brothers Francesco and Giovan Battista, the astronomical clockmakers who were the patient creators of the Torrazzo bell tower clock. Meanwhile, in the early decades of the 16th century, a high-quality luth-making industry established by the Amati family was emerging in Cremona (which would remain the specialty of the city). The founder of this dynasty, Andrea (c. 1510-c. 1580) contributed to the development of the violin and accepted commissions from all over Europe, in particular, the Court of France's Charles IX. His sons Antonio and Girolamo followed suit whilst his great-grandson, Girolamo, who was still in business in the 18th century, was a contemporary of the Stradivari and the Garneri—themselves pupils of the Amati.

So is it reasonable to imagine that the surprising success of this rare craft during the 16th century—so intimately linked to music and thus the human soul—was like the material manifestation of the spiritual renewal based in Cremona? It began with the fervent destiny of Antonio Maria Zaccario (1502-1539), priest and doctor (and future saint), and the founder of several religious congregations. And it was asserted all the more during the long episcopacy of Nicolò Sfondrati. Appointed archbishop of Cremona in 1560, Sfondrati had to wait until 1564 to be enthroned by his friend and mentor Charles Borromeo, having devoted his energies until then to the debates of the Council of Trent, in which he was one of the principal architects of the Counter-Reformation. He lived in Cremona for over 25 years—even after becoming a cardinal in 1583—and he actively sought to ensure that the *aggiornamento* of the Church prevailed before he was elected pope in 1590 under the name of Gregory XIV. In 1566, he also encouraged a musical genius to move to Cremona: his friend Marc'Antonio Ingegneri (c. 1535-1592). Ingegneri, the son of a Verona blacksmith who had trained in Venice and Parma, was made maestro di cappella of the Cathedral by Sfondrati in 1581 to ensure that the Council's recommendations regarding music were applied there.

en fils (Giulio, 1502-1572; Antonio, 1524-1587; Vincenzo, 1536-1591). Venu d'une autre famille, c'est un Bernardino Campi qui forme la plus célèbre femme peintre de la Renaissance, Sofonisba Anguissola, elle aussi née à Crémone, aux alentours de 1535, et promise à une brillante carrière à la cour d'Espagne auprès d'Isabelle de Valois.

À côté des artistes, la ville est riche d'artisans hautement spécialisés, comme en témoignent les frères Francesco et Giovan Battista Divizioli, ces horlogers astronomes qui furent les patients constructeurs de l'horloge du Torrazzo. En même temps, un artisanat de haut vol se fait jour à Crémone dès les premières décennies du XVI^e siècle, celui de la lutherie (qui restera la spécialité de cette ville); elle sera développée par la dynastie des Amati, Andrea (v. 1510-v. 1580), le fondateur – qui contribua à la mise au point du violon et répondit à des commandes venues de toute l'Europe, en particulier de la cour française de Charles IX –, puis ses fils Antonio et Girolamo. L'arrière-petit-fils Girolamo, encore actif au XVIII^e siècle, a été le contemporain des Stradivari et des Garneri, eux-mêmes, à l'origine, élèves des Amati.

Est-il permis de considérer que l'étonnant succès de cet artisanat rare, si intimement lié à la musique, et donc à l'âme, a été le marqueur matériel du renouveau spirituel dont Crémone a été le siège au XVI^e siècle? Cela avait commencé avec l'ardent destin d'Antonio Maria Zaccario (1502-1539), prêtre et médecin (et futur saint), fondateur de plusieurs congrégations religieuses. Cela s'est affirmé surtout durant le long épiscopat de Nicolò Sfondrati, archevêque de Crémone dès 1560 mais qui ne fut intronisé qu'en 1564 par Charles Borromée, dont il était proche, dans la mesure où il s'était jusque-là consacré aux débats du concile de Trente, où il avait été un des principaux bâtisseurs de la Contre-Réforme. Il résida ensuite plus de vingt-cinq ans à Crémone, y compris après avoir été fait cardinal en 1583, et s'employa à faire triompher l'*aggiornamento* de l'Église avant d'être élu pape en 1590 sous le nom de Grégoire XIV. Or c'est lui qui favorisa l'installation, en 1566, à Crémone, d'un génie musical, fils d'un forgeron de Vérone, formé à Venise et à Parme, Marc'Antonio Ingegneri (v. 1535-1592), devenu son ami et qu'il institua maître de chapelle de la cathédrale, en 1581, pour y appliquer en matière de musique les recommandations du concile.

Pour la plus grande chance de la civilisation humaine et de son avenir, tout était donc prêt à Crémone pour accueillir et former un des plus grands génies musicaux de tous les temps: Claudio, dont le père, Baldassare Monteverdi, apothicaire et médecin, avait su reconnaître et favoriser l'extraordinaire vocation en le confiant à l'enseignement d'Ingegneri. On conçoit pourtant que le cadre trop étroit de cette ville provinciale n'ait pu offrir des horizons à la mesure des talents très remarquables qui y avaient fleuri et que l'attrait des grands centres italiens à vocation internationale, tout proches, n'ait

For the greatest good of human civilisation and its future, everything was now in place for Cremona to host and train one of the greatest musical geniuses of all time: Claudio Monteverdi, whose father Baldassare, an apothecary and doctor by trade, had recognized and nurtured his son's extraordinary talents by entrusting his education to the capable hands of Ingegneri. And yet, it soon became clear that the narrow scope of a provincial city could not offer the prospects befitting the remarkable talents that had flourished there. And so it was that the draw of Italy's larger, more internationally renowned centres nearby became all but irresistible. In 1590, the bishop of Cremona was called to Rome to fill the pontifical throne even though ill-health would only allow him to occupy the position for a few months. That same year, the Court of Mantua summoned the architect Giuseppe Dattaro into its service as "Prefect of the Gonzaga Works" and also acquired the talents of Claudio Monteverdi, the young yet highly admired musician who was hired under the authority of Giaches de Wert, the Duke's maestro di cappella. Nevertheless both Dattaro and Monteverdi would often return to Cremona, forever attached to that humble yet fertile training ground of so many outstanding creative minds.

JEAN-PIERRE DARMON is an historian. He is a member of Les Arts Florissants' board of directors.

pu manquer de s'exercer: au moment où l'évêque de Crémone était appelé à Rome sur le trône pontifical, où sa mauvaise santé ne lui permit de siéger que quelques mois, la même année 1590 voyait la cour de Mantoue appeler à elle, pour les attacher à son service, l'architecte Giuseppe Dattaro, nommé "préfet des fabriques gonzaguesques", et Claudio Monteverdi, ce tout jeune musicien déjà très admiré, engagé sous l'autorité de Giaches de Wert, le maître de chapelle du duc. L'un comme l'autre, pourtant, reviendront souvent à Crémone, cette humble pépinière de grands créateurs à laquelle ils resteront à jamais attachés.

JEAN-PIERRE DARMON est historien. Il est membre du conseil d'administration des Arts Florissants.



Claudio Monteverdi (1567-1643)

SECONDO LIBRO

1

Cantai un tempo, & se fu dolc' il canto,
Questo mi tacerò, ch' altr' il sentiva.
Hor è ben giont' ogni mia festa à riva,
Et ogni mio piacer rivolto in pianto.

O fortunato chi raffrena in tanto
Il suo desio: che riposato viva!
Di riposo, e di pac' il mio mi priva:
Così v'è in altrui pon fede tanto.
(Pietro Bembo)

PRIMO LIBRO

2

Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome
Par che si legg'ogn' hora,
Ma tu voi pur ch'io mora.
Se l' ver porti in te scritto,
Acqueta co' i begl'occhi il cor afflitto,
Acciò letto non sia
Ch'ami la morte, e non la vita mia.
(Anonimo)

3

Baci soavi, e cari,
Cibi della mia vita
C'hor m'involate, hor mi rendete il core,
Per voi convien ch' impari
Come un'alma rapita
Non senta il duol di mort'è pur si more.
Quant'hà di dolce Amore,
Per che semp'io vi baci,
O dolcissime rose,
In voi tutto ripose,
Et s'io potessi à i vostri dolci baci
La mia vita finire,
O che dolce morire!
(Battista Guarini)

SECOND BOOK

1

Once I used to sing, and if my song was charming,
I'll be silent about it, for others heard it;
now all my delights have come ashore,
and every pleasure has turned to weeping.

O happy the man who in the meantime
checks his desire, so as to live in quiet!
My own desire deprives me of both rest and peace:
and so it is for the man who puts too much trust in others.
(Pietro Bembo)

FIRST BOOK

2

That you love my life in your lovely name
can always be read, it seems,
but you prefer me to die.
If you bear the truth within you,
soothe my wounded heart with your beautiful eyes
so that it might not be read
that you love my death and not my life.
(Anonymous)

3

Sweet, precious kisses,
life's nourishments,
which now steal, now give back my heart,
from you I must learn
how a ravished soul
feels no pangs of death, yet still dies.
Whatever goodness love has,
everything rests in you
so that I can always kiss you,
softest of roses,
and if with your tender kisses
I could end my life,
oh, what a nice way to die!
(Battista Guarini)

DEUXIÈME LIVRE

1

J'ai chanté autrefois, & si le chant fut doux,
Cette fois me tairai, car il sonne autrement.
Aujourd'hui mon bonheur a touché sa limite
Et mon plaisir s'est tout changé en pleur.

Ô bienheureux qui réfrène à temps
Son désir: qu'en repos il vive!
De repos et de paix le mien me prive:
Ainsi va qui en autrui met tant de foi.
(Pietro Bembo)

PREMIER LIVRE

2

Que tu aimes ma vie, peut se lire à toute heure
Dans ton beau nom.
Et pourtant, tu veux que je meure.
Si c'est la vérité que tu portes inscrite,
Apaie avec tes beaux yeux mon cœur affligé.
Pour qu'on n'y lise pas
Que c'est ma mort que j'aime, et non ma vie.
(Anonyme)

3

Baisers suaves et si chers,
Don't se nourrit toute ma vie,
Qui tantôt volez, tantôt me rendez mon cœur,
C'est par vous qu'il me faut apprendre
Comment une âme ravie
Peut ne pas souffrir de la mort tout en mourant.
Amour a déposé en vous,
Pour que je vous baise sans cesse,
Ô délicieuses roses,
Tout ce qu'il a de plus doux
Et s'il m'était donné dans vos si doux baisers
De terminer ma vie,
Quelle douce mort ce serait!
(Battista Guarini)

4

La vaga pastorella
 Sen va tra fiori, e l'herbe
 Cantando dolcemente, ond'io sospiro
 Che la veggio sì bella,
 E carco di martiro
 La seguo tuttavia.
 Deh pastorella mia,
 Ti prego, non fuggire,
 Ch'io mi sent' à morire.
 (Anonimo)

5

Poi che del mio dolore
 Tanto ti nutri, Amore,
 Libera mai quest'alma non vedrai,
 Fin che per gl'occhi fore
 Lasso non venga il core.
 (Anonimo)

6

Questa ordì il laccio, questa
 Sì bella man fra fiori, e l'herba il tese,
 E questa il cor mi prese, e fu sì presta
 A trarlo in mezz'à mille fiamme accese.
 Hor che l'hò qui ristretta,
 Vendetta, Amor, vendetta.
 (Giovan Battista Strozzi)

7

Fumia la pastorella,
 Tessendo ghirlandetta,
 Sen gia cantando in un prato di fiori.
 Intorno intorno à quella
 Scherzavan per l'herbetta
 Ciprigna, il figlio, e i pargoletti amori.
 Ella rivolt'al sole
 Dicea queste parole:

“Almo divino raggio,
 Della cui santa luce
 Questa lieta stagion s'alluma, e 'ndora,
 E l'bel mese di Maggio
 Hoggi per te conduce
 Dal ciel in terra la tua vaga Flora,
 Deh quel che si ci annoia,
 Cangia in letitia e 'n gioia”.

All'ora i pastor tutti
 Del Tebro & Ninfe à schiera

4

The pretty shepherdess
 walks through flowers and fields
 singing sweetly, which makes me sigh
 because she seems so lovely,
 and laden with suffering
 I follow her everywhere.
 Ah, my shepherdess,
 for God's sake don't fly from me,
 because I feel like dying.
 (Anonymous)

5

My love, since you feed yourself
 so much on my sorrow,
 you will never see this creature free
 until, alas, my heart
 pours out through my eyes.
 (Anonymous)

6

This lady set the snare,
 'midst flowers and grass this lovely hand concealed it;
 this lady stole my heart, and was so quick
 to draw it through a thousand burning flames.
 Now that I have caught her
 —Vengeance, Love, vengeance!
 (Giovan Battista Strozzi)

7

Fumia the shepherdess,
 weaving a little garland,
 was walking and singing in a flowery meadow.
 (On every side of her
 playing on the young grass
 was Venus, her son and the babes).
 She, turned towards the sun,
 spoke these words:

“Dear, divine beam,
 with whose sacred light
 this happy season illuminates and gilds itself,
 and the lovely month of May
 today leads fairest Flora
 from heaven to earth,
 well, whatever upsets us,
 change it to happiness and joy!”

Then all the shepherds
 of the Tiber, the nymphs and the throng,

4

La jolie pastourelle
 S'en va parmi l'herbe et les fleurs
 En chantant doucement, si bien que j'en soupire,
 Moi qui la vois si belle.
 Et, souffrant le martyre,
 Je la suis cependant.
 Hélas, ma pastourelle,
 Ne fuis pas, je t'en prie,
 Car je me sens mourir !
 (Anonyme)

5

Puisque de ma douleur
 Tu te repais, Amour,
 Tu ne verras jamais mon âme libérée
 Tant qu'à travers mes yeux,
 Hélas, ne sera pas sorti mon cœur.
 (Anonyme)

6

Elle a posé le lacs, cette si belle main,
 Et l'a tendu dans l'herbe et dans les fleurs,
 C'est elle qui m'a pris le cœur et fut si prompte
 À le jeter dans mille flammes allumées.
 Maintenant que je la tiens serrée,
 Vengeons-nous, Amour, vengeons-nous !
 (Giovan Battista Strozzi)

7

Fumienne, la pastourelle,
 Tressant une guirlande
 S'en allait chantant dans un pré fleuri,
 Tandis qu'autour d'elle
 Jouaient sur l'herbette
 Cypris, son fils et les petits Amours.
 Elle, tournée vers le soleil,
 Prononçait ces paroles:

“Doux et divin rayon
 Dont la sainte lumière
 Illumine et dore cette heureuse saison
 Et par qui aujourd'hui
 Le beau mois de Mai a conduit
 Du ciel jusqu'à la terre ta belle Flore,
 Ah, toutes les souffrances,
 Change-les en joie et contentement !”

Aussitôt, tous les bergers
 Du Tibre & les Nymphes en troupe

Corsero a l'harmonia lieti, e veloci,
E di fior & di frutti
Che porta Primavera
Gli porgean doni & con rozze alte voci
Cantavan tuttavia
Le lodi di Fumia.
(Antonio Allegretti)

8
Ardo sì ma non t'amo,
Perfida, e dispietata,
Indegnamente amata
Da un sì leal amante.
Ah non sia più che del mio amor ti vante,
Perch'hò già sano il core,
Et s'ardo, ardo di sdegno, e non d'amore.
(Battista Guarini)

9
Ardi ò gela à tua voglia,
Perfido & impudico,
Hor amante, hor nemico,
Ché d'incostante ingegno
Poco istimo l'amor, e men lo sdegno,
E se l'amor fu vano,
Van fia lo sdegno del tuo cor insano.
(Torquato Tasso)

10
Arsi & alsi à mia voglia,
Leal non impudico,
Amante non nemico,
E s'al tuo lieve ingegno
Poco cale l'amor, e men lo sdegno,
Sdegn'e amor farà vano
L'altiero suon del tuo parlar insano.
(Torquato Tasso ?)

SECONDO LIBRO

11
Prima parte
Non si levav' ancor l'alba novella,
Né spiegavan le piume
Gl'augelli al novo lume,
Ma fiammeggiava l'amorosa stella,
Quand' i duo vaghi e leggiadrett' amanti,
Ch'una felice notte aggiuns' insieme,
Com'acanto si volge in vari giri,
Divise il novo raggio; e i dolci pianti

swift and cheerful moved quickly to music,
and with fruit and flowers
which Spring brought along
they offered gifts, and with high rustic voices
all the while sang
the praises of Fumia.
(Antonio Allegretti)

8
Yes, I burn but I don't love you,
treacherous and pitiless one,
undeservingly loved
by so loyal a lover.
Ah, may you no more boast of my love,
for already I have healed my heart
and if I still burn, it's with indignation, not love.
(Battista Guarini)

9
You can burn or freeze as you wish,
treacherous and immodest one,
now lover now foe.
For of an inconstant mind
I little esteem the love and less the disdain,
and if love was in vain,
in vain be the disdain of your demented heart.
(Torquato Tasso)

10
I burned and froze as I wished,
loyal and not immodest,
lover and not enemy;
and if to your fickle mind
love means little and disdain less,
disdain and love make useless
the lofty sound of your demented words.
(Torquato Tasso ?)

SECOND BOOK

11
First part
The new day had not yet dawned,
nor had birds spread their wings
in the new light,
yet the morning star was shining
when that new light separated the two gentle charming lovers,
whom, a happy night had joined together
just as acanthus variously intertwines itself.
And the sweet tears

Accoururent, joyeux et prompts, à ses accents,
Et des fleurs & des fruits
Qu'apporte le printemps
Lui firent don, tout en chantant,
De leur voix rudes et fortes,
Les louanges de Fumienne.
(Antonio Allegretti)

8
Je brûle, oui, mais sans t'aimer
Femme sans foi et sans pitié,
Peu digne d'être aimée
D'un si loyal amant.
De mon amour tu n'auras plus à te vanter :
J'ai désormais le cœur guéri
Et si je brûle, c'est de fureur et non d'amour.
(Battista Guarini)

9
Brûle ou gèle à loisir
Homme sans foi & sans pudeur,
Tantôt amant, ou ennemi :
D'un esprit inconstant
Peu m'importe l'amour, et bien moins la fureur.
Si ton amour fut vain,
Vaine soit la fureur de ton cœur insensé.
(Torquato Tasso)

10
J'ai brûlé, j'ai gelé à loisir
Loyal, non sans pudeur,
En amant, non en ennemi,
Et si à ton esprit léger
L'amour importe peu, et bien moins la fureur,
Fureur et amour rendront vains
Les fiers accents de tes paroles insensées.
(Le Tasse ?)

DEUXIÈME LIVRE

11
Première partie
L'aube nouvelle encor ne s'était pas levée,
Les oiseaux n'avaient pas déployé
Leurs plumes au jour nouveau,
Mais l'étoile d'amour encor resplendissait,
Quand le nouveau rayon vint séparer
Les deux amants beaux et gracieux
Qu'une nuit bienheureuse avait unis ensemble
Comme acanthe s'enroule en mille tours,

Nell'accoglienz'estreme
Mescolavan con baci & con sospiri.
Mille ardenti pensier, mille desiri,
Mille voglie non paghe
In quelle luci vaghe
Scopria quest'alma innamorata, e quella.

12

Seconda parte

E dicea l'una sospirand'all'hora:
"Anima, à Dio", con languide parole;
E l'altra: "vita, à Dio", le rispondea;
"À Dio, rimanti"; e non partiansi ancora
Inanzi al novo sole.
E inanzi a l'alba che nel ciel sorgea,
E questa e quella impallidir vedea
Le bellissime rose
Ne le labr'amorose,
E gl'occhi scintillar come facella.
E come d'alma che si part'e svella,
Fu la partenza loro:
"À Dio, ché part'e moro!"
Dolce languir, dolce partita, e fella.
(*Torquato Tasso*)

13

S'andasse Amor à caccia,
Grechin à lass' havria per suo diletto,
E de le damme seguiria la traccia,
Ché vago e pargoletto
È questo come quello
E leggiadrett'è bello.
Vezzoso Grechino,
Se pur vol tuo destino
Ch'egli sia cacciatore,
Prendi costei mentr'ella fugge Amore.
(*Torquato Tasso*)

14

Se tu mi lassi, perfida, tuo danno:
Non ti pensar che sia
Misera senza te la vita mia.
Misero ben sarei
Se miseria stimassi, e non ventura,
Perder chi non mi cura,
E ricovrar quel che di me perdei.
Misera, e tu che per novell'amore
Perdi quel fido core,
Ch'era più tuo che tu di te non sei.
Ma 'l tuo già non perd'io,
Perché non fu mai mio.
(*Torquato Tasso*)

of their last embraces
mixed and mingled with kisses and sighs.
Both lovers discovered
a thousand ardent thoughts, a thousand joys,
a thousand unrequited desires,
in each other's pleasing eyes.

12

Second part

Then one of them sighing said languidly:
"Goodbye, my love!"
And the other replied, "Darling, farewell,
God be with you." But they did not depart
until daybreak.
And before dawn flooded the heavens,
both the one and the other
saw the loveliest roses pale
on lovelorn lips,
and eyes sparkle like little lamps.
Their parting was like a soul
that would rend and tear itself:
"Adieu, for I leave and die!"
Sweet languishing, sweet and delightful parting!
(*Torquato Tasso*)

13

If Love went a-hunting
he would delight in having Grechin on a leash
to follow the spoor of the does,
for every kid is pleasant,
this one is like that,
attractive and beautiful.
O charming Grechino,
if your fate wants him
to be a hunter,
seize this lady while she is fleeing Love!
(*Torquato Tasso*)

14

If you leave me, faithless one, it's your loss!
Don't think that my life
will be pitiable without you.
I should indeed be so
if I were to consider it misfortune and not good luck
to lose a girl who doesn't care for me,
and recover what I lost of my own self.
You too are wretched, because for a new toy
you lost that faithful love
which was more yours than your own heart!
But yours I cannot lose
because it was never mine.
(*Torquato Tasso*)

Et leurs doux pleurs, dans leurs derniers élans,
Mêlaient de baisers, de soupirs,
Mille pensers ardents, mille désirs.
Mille vouloirs non satisfaits
Dans leurs beaux yeux
Se découvraient à ces deux âmes enamourées.

12

Seconde partie

L'une disait alors en soupirant :
"Adieu, mon âme", avec des accents languissants.
Et l'autre répondait : "Ma vie, adieu !"
"Adieu !", "reste !", sans se quitter encore.
Devant le nouveau jour,
Devant l'aube qui dans le ciel montait,
Et l'une et l'autre voyaient pâlir
Les plus belles des roses
Sur les lèvres amoureuses,
Et les yeux briller comme des flambeaux,
Et comme d'âme qui se divise et qui s'arrache,
Telle fut leur séparation :
"Adieu, je pars, je meurs !",
Douce langueur, doux adieux scélérats !
(*Le Tasse*)

13

Si Amour allait à la chasse,
Il aurait en laisse, pour son plaisir, Grechino
Et suivrait les daims à la trace,
Car celui-ci est, tout comme celui-là,
Un charmant enfanton,
Et gracieux et beau.
Ravissant Grechino,
Si ton destin voulait
Qu'Amour fût un chasseur,
Attrape celle-là pendant qu'elle fuit l'Amour !
(*Le Tasse*)

14

Si tu me laisses, perfide, tant pis pour toi :
Ne vas pas croire que ma vie
Sera misérable sans toi.
Je serais certes misérable
Si j'estimais à misère, et non bonheur,
De perdre qui de moi n'a cure,
Et recouvrer tout ce que j'ai de moi perdu.
Misérable toi-même : pour un nouvel amour
Tu perds mon cœur fidèle,
Qui était plus à toi que toi-même n'es tienne.
Mais moi, le tien, je ne l'ai pas perdu,
Puisqu'il ne m'a jamais appartenu.
(*Le Tasse*)

15

Ecco mormorar l'onde,
 E tremolar le fronde
 A l'aura matutina e gl'arboscelli,
 E sovra i verdi rami i vagh'augelli
 Cantar soavemente,
 E rider l'Oriente:
 Ecco già l'alb'appare
 E si specchia nel mare,
 E rasserenà il cielo,
 E imperla il dolce cielo,
 E gl'alti monti indora.
 O bella e vagh'Aurora,
 L'aura è tua messaggiera, e tu de l'aura
 Ch'ogn'arso cor ristaura.
(Torquato Tasso)

TERZO LIBRO

16

O primavera, gioventù de l'anno,
 Bella madre de' fiori,
 D'herbe novelle, e di novelli amori,
 Tu ben, lasso, ritorni,
 Ma senza i cari giorni
 De le speranze mie.
 Tu ben sei quella
 Ch'eri pur dianzi sì vezzosa, e bella,
 Ma non son io quel che già un tempo fui,
 Sì caro a gl'occhi altrui.
(Battista Guarini, Il Pastor fido, III, 1)

17

Sovra tenere herbetto, e bianchi fiori
 Stava Filli sedendo
 Nell'ombra d'un alloro,
 Quando li dissi: "cara Filli, io moro".
 Ed ella, a me volgendo
 Vergognosetta il viso,
 Frenò frangendo fra le rose il riso
 Che per gioia dal core
 Credo le trasse Amore;
 Onde lieta mi disse:
 "Baciami, Tirsi mio,
 Che per desir sento morir mi anch'io".
(Anonimo)

15

Here the waves murmur,
 the leaves and bushes rustle
 in the morning breeze,
 and on green branches the charming birds
 sing sweetly,
 and the east smiles.
 Here, the dawn already breaks
 and mirrors itself in the sea,
 and heaven calms itself
 turning the mild frost to pearls
 and the high mountains are gilt.
 O lovely and laughing dawn
 the breeze is your messenger, and you of the breeze,
 which restores every burnt-out heart.
(Torquato Tasso)

THIRD BOOK

16

O springtime, youth of the year,
 beautiful mother of flowers,
 of new grass and new loves,
 you indeed return,
 but without, alas, the precious days
 of my hopes.
 You are surely
 as before, so charming and lovely;
 but I am not the man I once was,
 so dear to the eyes of another.
(Battista Guarini, The Faithfull Shepherd, III, 1)

17

Phyllis was sitting
 amidst green grasses and white flowers
 in the shade of a laurel tree,
 when I said to her: "Dear Phyllis, I am dying."
 And she, turning towards me
 with visage a little bashful,
 halted, between her rose-red lips, the smile
 which Love, I believe, had drawn
 from her heart, for her joy.
 Then happily she answered:
 "Kiss me, my Thyrsis,
 for I, desirous too, feel I am dying."
(Anonimo)

15

Voici que l'onde murmure
 Et que frémissent les ramures
 Sous la brise du matin, et que les arbrisseaux,
 Et sur leurs verts rameaux les beaux oiseaux,
 Chantent suavement,
 Et que rit l'Orient.
 Déjà l'aube apparaît,
 Se mire dans la mer,
 Rassérène le ciel,
 Fait perler le doux givre
 Et dore les hautes montagnes.
 Ô belle et charmante aurore,
 La brise est ta messagère, et toi celle de la brise
 Qui restaure les cœurs consumés.
(Le Tasse)

TROISIÈME LIVRE

16

Ô saison du printemps, jeunesse de l'année,
 Beauté mère des fleurs,
 D'herbes nouvelles et de neuves amours,
 Tu reviens bien, hélas,
 Mais sans les jours chéris
 Pleins de mes espérances.
 Toi, tu es bien celle
 Que tu étais avant, si gracieuse et belle,
 Mais moi je ne suis plus ce qu'autrefois je fus,
 Si cher aux yeux d'autrui.
(Battista Guarini, Le Berger fidèle, III, 1)

17

Sur la tendre herbetto et les blanches fleurs,
 Phyllis était assise
 À l'ombre d'un laurier,
 Quand je lui dis: "Chère Phyllis, je meurs."
 Elle, tournant vers moi,
 Confuse, son visage,
 Réfréna, en le brisant parmi les roses, un rire
 Qu'Amour, je crois, de joie,
 Lui arrachait du cœur;
 Puis, joyeuse, elle me dit:
 "Embrasse-moi, ô mon Thyrsis, car de désir
 Moi aussi je me sens mourir."
(Anonyme)

18

Ch'io non t'ami, cor mio,
 Ch'io non sia la tua vita, e tu la mia,
 Che per novo desio
 E per nova speranza i' t'abbandoni,
 Prima che questo sia,
 Morte non mi perdoni.
 Ma se tu sei quel cor onde la vita
 M'è sì dolc'e gradita,
 Fonte d'ogni mio ben, d'ogni desire,
 Come poss'io lasciarti, e non morire.
 (Battista Guarini)

19

Prima parte

"Vattene pur, crudel, con quella pace
 Che lasci a me ; vattene, iniquo, homai.
 Me tosto ignudo spirto, ombra seguace
 Indivisibilmente a tergo havrai.
 Nova furia co' serpi, e con la face
 Tanto t'agiterò quanto t'amai.
 E s'è destin ch'esca del mar, che schivi
 Gli scogli, e l'onde, e che la pugna arrivi,

20

Seconda parte

Là tra 'l sangue, e le mort'egro giacente
 Mi pagherai le pene, empio guerriero.
 Per nome Armida chiamerai sovente,
 Ne gli ultimi singulti : udir ciò spero."
 Hor qui mancò lo spirto a la dolente,
 Né quest'ultimo suono espresse intero ;
 E cadde tramortita, e si diffuse
 Di gelato sudore, e i lumi chiuse.

21

Terza, & ultima parte

Poi ch'ella in sé tornò, deserto, e muto
 Quanto mirar potè d'intorno scorse.
 "To se n'è pur, disse, ed hà potuto
 Me qui lasciar de la mia vita in forse ?
 Né un momento indugiò, né un breve aiuto
 Nel caso estremo il traditor mi porse,
 Ed io pur anco l'amo, e in questo lido
 Invendicata ancor piango, e m'assido."
 (Torquato Tasso, Gerusalemme liberata, XVI, 59-60-63)

18

That I do not love you, sweetheart?
 That I am not yours and you not mine?
 That for a new mistress
 and new hope I abandon you?
 Before this happens,
 let death nor forgive me.
 But if you are the sweetheart who makes life
 so charming and agreeable,
 fountain of all my well-being, all my desire,
 how can I leave you and not die?
 (Battista Guarini)

19

First part

"Go, cruel, go: go with such peace, such rest,
 such joy, such comfort, as thou leav'st me here:
 my angry soul, discharg'd from this weak breast,
 shall haunt thee ever, and attend thee near;
 and, fury-like, in snakes and firebrands drest,
 shall aye torment thee, whom it late held dear;
 and if thou 'scape the sea, the rocks and sands,
 and come to fight amid the pagan bands.

20

Second part

There lying wounded, 'mongst the hurt and slain,
 of these my wrongs thou shalt the vengeance bear,
 and oft Armida shalt thou call in vain
 at thy last gasp; this hope I soon to hear."
 Here she fainted with sorrow, grief and pain;
 her latest words scarce well expressed were,
 but in a swoon on earth outstretch'd she lies;
 stiff were here frozen limbs, clos'd were her eyes.

21

Third and last part

Waked from her trance, forsaken, speechless, sad,
 Armida wildly star'd and gaz'd about;
 "And is he gone?" quoth she; "nor pity had
 to leave me thus 'twixt life and death in doubt?
 Could he not stay? Could not the traitor-lad
 from this last trance help or recall me out?
 And do I love him still? And on this sand
 still unreveng'd, still mourn, still weeping stand?"
 (Torquato Tasso, Jerusalem delivered, XVI, 59-60-63)

English translation: ©Denis Stephens/Scarecrow Press

18

Que je puisse ne pas t'aimer, mon cœur,
 Que je ne sois pas ta vie, et toi la mienne,
 Que pour un nouveau désir
 Ou de nouveaux espoirs, je t'abandonne,
 Avant que cela soit,
 Puisse la Mort ne me pas épargner.
 Mais si tu es ce cœur par qui la vie
 M'est si douce et heureuse,
 Source de tout mon bien et de tout mon désir,
 Comment pourrais-je te quitter sans en mourir ?
 (Battista Guarini)

19

Première partie

"Va-t'en, cruel, emporte cette paix
 Que tu me laisses ; va-t'en, traître, à jamais !
 Moi, bientôt, faite esprit nu, ombre tenace,
 Tu m'auras à ton dos, inextricablement.
 Nouvelle Furie, avec torche et serpents
 Je te tourmenterai autant que je t'aimai,
 Et si c'est ton destin de sortir de la mer, d'échapper
 Aux écueils et aux ondes, si la bataille a lieu,

20

Deuxième partie

Là, dans le sang, parmi les morts, faible, gisant,
 Tu me paieras mes peines, guerrier félon.
 Par son nom tu appelleras Armide bien souvent,
 Dans tes ultimes spasmes : je compte bien l'entendre."
 Alors, la malheureuse perdit connaissance,
 Sans pouvoir dire entièrement le dernier mot ;
 Elle tomba évanouie, et se couvrit
 De sueurs glacées, et ses yeux se fermèrent.

21

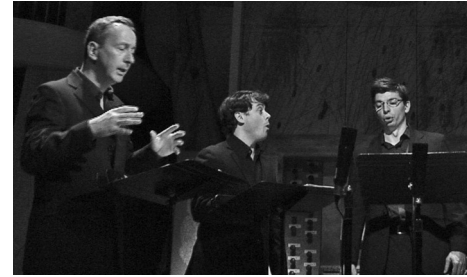
Troisième & dernière partie

Revenant à elle, elle trouva désert et silencieux
 Tout ce qu'elle pouvait apercevoir alentour.
 "Il s'en est allé, dit-elle, il a donc pu
 M'abandonner ici, doutant si j'étais morte ?
 Le traître ne s'est pas attardé un moment,
 Ne m'a porté aucun secours au pire instant,
 Et cependant je l'aime encore, et sur ces bords,
 Sans vengeance, je suis prostrée et pleure encor."
 (Le Tasse, Jérusalem délivrée, XVI, 59-60-63)

Nouvelle traduction française de Jean-Pierre Darmon



The First Book in concert at the Cité de la musique, Paris / Le Premier Livre en concert à la Cité de la musique, Paris



The Second Book in concert at the Cité de la musique, Paris / Le Deuxième Livre en concert à la Cité de la musique, Paris



The Third Book in concert at the Cité de la musique, Paris / Le Troisième Livre en concert à la Cité de la musique, Paris



The performers / les interprètes
De gauche à droite: Paul Agnew, Lisandro Abadie, Miriam Allan, Sean Clayton, Marie Gautrot, Hannah Morrison, Stéphanie Leclercq, Maud Gnidzaz et Callum Thorpe



Les Arts Florissants

Musical Director, Founder
 Directeur musical fondateur
 William Christie



Associate musical Director, Associate Conductor
 Directeur musical adjoint et chef associé
 Paul Agnew

Associate Conductor
 Chef associé
 Jonathan Cohen

Dedicated to the performance of Baroque music on original instruments, Les Arts Florissants was founded in 1979 by the Franco-American harpsichordist and conductor William Christie, who directs it to this day. The ensemble has played a pioneering role in the resurgence of interest in the French baroque repertoire which had long been neglected. Over the past thirty-some years, they have unearthed innumerable treasures from the collections of the Bibliothèque Nationale de France, particularly the French repertoire from the 17th century but also more generally European music of the 17th and 18th centuries which is now widely performed and admired. The ensemble takes its name from a short opera by Marc-Antoine Charpentier.

Ensemble de chanteurs et d'instrumentistes voués à la musique baroque, fidèles à l'interprétation sur instruments anciens, Les Arts Florissants sont dans leur spécialité l'une des formations les plus réputées au monde. Fondés en 1979 et dirigés depuis lors par le claveciniste et chef d'orchestre franco-américain William Christie, ils portent le nom d'un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier. Les Arts Florissants ont joué un rôle pionnier pour imposer dans le paysage musical français un répertoire jusqu'alors méconnu (en exhumant notamment les trésors des collections de la Bibliothèque nationale de France) et aujourd'hui largement interprété et admiré : non seulement le Grand Siècle français mais plus généralement la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles.

Since the 1987 production of Lully's *Atys* at the Opéra Comique in Paris, triumphantly revived in May 2011, it has been in the field of opera that Les Arts Florissants have enjoyed their greatest successes. Notable productions include works by Rameau (*Les Indes galantes, Hippolyte et Aricie, Les Boréades, Les Paladins, Platée*), Lully and Charpentier (*Médée, David et Jonathas, Les Arts florissants*, performed for the heads of state of the G7 in 1982, *Armide*), Handel (*Orlando, Acis and Galatea, Semele, Alcina, Serse, Hercules, L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcell (*King Arthur, Dido and Aeneas, The Fairy Queen*), Mozart (*Die Zauberflöte, Die Entführung aus dem Serail*), Monteverdi's lyric trilogy, and also rarer composers such as Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) and Hérold (*Zampa*).

The ensemble has collaborated on productions with renowned stage directors such as Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Graham Vick, Deborah Warner, Jérôme Deschamps and Macha Makeïeff, Andreas Homoki, as well as with choreographers Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li, Trisha Brown, Robyn Orlin, Sasha Waltz, José Montalvo and Dominique Hervieu.

Les Arts Florissants enjoys an equally high profile in the concert hall, as illustrated by their many acclaimed concert or semi-staged performances of operas and oratorios (Rameau's *Zoroastre, Anacréon* and *Les Fêtes d'Hébé*, Charpentier's *Actéon* and *La Descente d'Orphée aux Enfers, Idoménée* by Campra and *Idomeneo* by Mozart, *Jephté* by Montéclair, *L'Orfeo* by Rossi, Handel's *Giulio Cesare* with Cecilia Bartoli, *The Indian Queen* by Purcell) as well as chamber music programmes both secular and sacred (petits motets by Lully and Charpentier, madrigals by Monteverdi and Gesualdo, court airs by Lambert, hymns by Purcell...), their programmes for large-scale forces (grands motets by Rameau, Mondonville or Campra, oratorios by Haydn...) and also oratorios by Handel (*Messiah, Israel in Egypt, Theodora, Susanna, Jephtha* and *Belshazzar*).

The ensemble has an impressive discography: nearly one hundred recordings for Harmonia Mundi, Erato/Warner Classics and Virgin Classics. Their DVD catalogue has recently expanded with *David et Jonathas* (Bel Air Classics) and *Rameau, maître à danser* (Alpha Productions). In 2013, Les Arts Florissants launched their

De puis *Atys* de Lully à l'Opéra Comique en 1987, recréé triomphalement en mai 2011, c'est la scène lyrique qui leur a assuré leurs plus grands succès: aussi bien avec Rameau (*Les Indes galantes, Hippolyte et Aricie, Les Boréades, Les Paladins, Platée*), Lully et Charpentier (*Médée, David et Jonathas, Les Arts florissants*, présenté devant les chefs d'État du G7 en 1982, *Armide*) que Handel (*Orlando, Acis and Galatea, Semele, Alcina, Serse, Hercules, L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcell (*King Arthur, Dido and Aeneas, The Fairy Queen*), Mozart (*Die Zauberflöte, Die Entführung aus dem Serail*), ou encore la trilogie lyrique de Monteverdi, mais aussi des compositeurs plus rares comme Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) ou encore Hérold (*Zampa*).

Dans les productions auxquelles ils participent, Les Arts Florissants sont associés à de grands noms de la scène, tels que Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Graham Vick, Deborah Warner, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, Andreas Homoki, ainsi qu'aux chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li, Trisha Brown, Robyn Orlin, Sasha Waltz, José Montalvo et Dominique Hervieu.

Leur activité lyrique ne doit pas masquer la vitalité des Arts Florissants au concert, comme le prouvent leurs nombreuses et marquantes interprétations d'opéras et oratorios en version de concert ou mises en espace (*Zoroastre, Anacréon* et *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau, *Actéon, La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, *Idoménée* de Campra et *Idomeneo* de Mozart, *Jephté* de Montéclair, *L'Orfeo* de Rossi, *Giulio Cesare* de Handel avec Cecilia Bartoli, *The Indian Queen* de Purcell), leurs programmes de musique de chambre, sacrée ou profane (petits motets de Lully et Charpentier, madrigaux de Monteverdi ou Gesualdo, airs de cour de Lambert, hymns de Purcell...), leurs programmes en grand effectif (grands motets de Rameau, de Mondonville ou de Campra, oratorios de Haydn...) ou encore des oratorios de Handel (*Messiah, Israel in Egypt, Theodora, Susanna, Jephtha* et *Belshazzar*).

La discographie des Arts Florissants est également très riche: près de cent enregistrements réalisés pour Harmonia Mundi, Erato/Warner Classics et Virgin Classics. Leur catalogue de DVD s'est récemment enrichi de *David et Jonathas* (Bel Air Classics) et *Rameau, maître à danser* (Alpha Productions). En 2013, Les Arts Florissants ont lancé leur propre label discographique: Les Éditions Arts Florissants. Après *Belshazzar, Le Jardin de Monsieur*

own CD label. After *Belshazzar, Le Jardin de Monsieur Rameau, Mantova* and *Music for Queen Caroline, Cremona* is the fifth disc to be released by the Arts Florissants Editions.

Les Arts Florissants present concerts and opera performances in France: at the Théâtre de Caen, where they are artists in residence, the Salle Pleyel, the Cité de la musique, the Opéra Comique, the Théâtre des Champs-Élysées, the Château de Versailles, as well as in numerous festivals (Septembre musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence...). From 2015 onwards, Les Arts Florissants take up residence at the Philharmonie de Paris. Furthermore they play an active role as an ambassador for French culture abroad, regularly invited to New York, London, Edinburgh, Brussels, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Moscow...

In recent years Les Arts Florissants have launched several education and audience development programmes. The Arts Flo Juniors programme, which started in 2007, enables students from French-speaking conservatoires to join the orchestra and chorus for a production, from the first day of rehearsals up until the last performance; Le Jardin des Voix academy, created in 2002, is held every two years at the théâtre de Caen and has already revealed a substantial number of new singers; the partnership set up between William Christie, Les Arts Florissants and the Juilliard School of New York since 2007 provides opportunities to build bridges between Europe and America; a large number of educational and outreach activities are also carried out, aimed at both amateur musicians and non-musicians, adults and children, also in conservatoires around Paris and at the "Dans les Jardins de William Christie" festival which takes place every year since 2012 in the gardens created by William Christie at Thiré (in the Vendée).

Les Arts Florissants receive financial support from the Ministry of Culture and Communication, the City of Caen and the Région Basse-Normandie. They are artists in residence at the théâtre de Caen. IMERYS, the world leader in mineral-based specialties for industry, and ALSTOM, a global leader in the world of power generation, power transmission and rail infrastructure, are the Sponsors of Les Arts Florissants.

www.arts-florissants.com
www.artsflomedia.com

Rameau, Mantova et *Music for Queen Caroline, Cremona* en est le cinquième titre.

Les Arts Florissants présentent chaque année une saison de concerts et de représentations d'opéra en France – au théâtre de Caen, où l'Ensemble est en résidence, à la Salle Pleyel, à la Cité de la musique, à l'Opéra Comique, au théâtre des Champs-Élysées, au château de Versailles, ainsi que dans de nombreux festivals (Septembre musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence...). À compter de 2015, la Philharmonie de Paris accueille Les Arts Florissants en résidence. Par ailleurs, l'Ensemble joue un rôle actif d'ambassadeur de la culture française à l'étranger: il se voit ainsi régulièrement invité à New York, Londres, Édimbourg, Bruxelles, Vienne, Salzbourg, Madrid, Barcelone, Moscou...

Les Arts Florissants ont mis en place ces dernières années plusieurs actions de transmission et d'ouverture aux nouveaux publics. Le programme Arts Flo Juniors, lancé en 2007, permet aux étudiants de conservatoires francophones d'intégrer l'orchestre et le chœur pour une production, depuis le premier jour de répétition jusqu'à la dernière représentation. L'Académie du Jardin des Voix, créée en 2002, se tient tous les deux ans au théâtre de Caen et a déjà révélé bon nombre de nouveaux chanteurs. Le partenariat de William Christie et des Arts Florissants avec la Juilliard School de New York, depuis 2007, permet de bâtir des ponts entre l'Europe et l'Amérique. Enfin, beaucoup d'actions éducatives ont lieu aussi bien vers des publics de musiciens amateurs que de non-musiciens, enfants comme adultes mais également dans des conservatoires franciliens et lors du festival "Dans les Jardins de William Christie" qui a lieu chaque année depuis 2012 dans les jardins créés par William Christie à Thiré, en Vendée.

Les Arts Florissants sont soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Caen et la Région Basse-Normandie. Ils sont en résidence au théâtre de Caen. IMERYS, leader mondial des spécialités minérales pour l'industrie, et ALSTOM, groupe mondial dans le transport ferroviaire et les équipements de production et de transmission d'électricité, sont Mécènes des Arts Florissants.

www.arts-florissants.com
www.artsflomedia.com



Paul Agnew

An artist of international renown and an accomplished teacher, Paul Agnew, born in Glasgow, received his first musical education with the Birmingham Cathedral choir. He then entered Magdalen College Oxford where he continued his musical studies. He joined the Consort of Musicke and performed music from the Italian and English Renaissance.

In 1992, just as the triumphant *Atys* tour was coming to a close, he was auditioned by William Christie. The meeting would be fruitful. With Les Arts Florissants, Paul Agnew became the performer of choice for the countertenor roles of the French Baroque repertoire. He was acclaimed in the major roles of operas by Rameau (*Les Fêtes d'Hébé*, *Les Boréades*, *Les Indes galantes*), Charpentier (*Médée*, *Actéon*), and also Handel (*Acis and Galatea*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*) and Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*).

He also appears with conductors such as Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreech, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe and Emmanuelle Haïm. He is a regular guest at festivals such as

Artiste de renommée internationale et pédagogue accompli, Paul Agnew est né à Glasgow et reçoit sa première éducation musicale au sein de la chorale de la cathédrale de Birmingham. Il intègre ensuite le Magdalen College d'Oxford, puis devient membre du Consort of Musicke et interprète les musiques des renaissances italienne et anglaise.

En 1992, alors que s'achève la tournée triomphale d'*Atys*, Paul Agnew est auditionné par William Christie. La rencontre sera fructueuse. Il devient alors l'interprète privilégié des rôles de haute-contre du répertoire baroque français aux côtés de William Christie. Il est applaudi dans les grands rôles des opéras de Rameau (*Les Fêtes d'Hébé*, *Les Boréades*, *Les Indes galantes*) et de Charpentier (*Médée*, *Actéon*) mais aussi de Handel (*Acis and Galatea*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*) et Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*).

Il se produit également sous la direction de chefs comme Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreech, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe et Emmanuelle Haïm. Il chante fréquemment avec des ensembles comme le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre sym-

phonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre du Komische Oper Berlin, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et les Gabrieli Consort and Players.

Among the productions he has taken part in recently: the title role of Lully's *Thésée* at the Théâtre des Champs-Élysées and the role of Renaud in *Armide*, also by Lully and produced by Robert Carsen, as well as the title role in Laurent Pelly's production of Rameau's *Platée* for the Opéra de Paris. His discography includes, among more than one hundred titles, Beethoven *Lieder* for Naïve, *L'Enfance du Christ* for Harmonia Mundi, the Monteverdi *Vespers*, *La Descente d'Orphée aux Enfers* by Charpentier, Rameau's *Grands motets*.

In 2007, Paul Agnew's career took a new turn. He began to take up the musical direction of certain projects for Les Arts Florissants. His first programme as guest conductor was devoted to Vivaldi's *Vespers* (performed at the Cité de la musique in Paris, the Théâtre de Caen and the Konzerthaus in Vienna in January 2007). This was followed by Handel's *Odes and Anthems*, and the following year by *Lamentazione*, a concert devoted to Italian baroque polyphony. This programme was to be Paul Agnew's first recording as associate conductor of Les Arts Florissants.

In 2010, he conducted Les Arts Florissants once again in *The Indian Queen* by Purcell before launching into a complete cycle of the madrigals of Monteverdi, a project which leads him to conduct nearly a hundred concerts by 2015. Paul Agnew is also co-director of Le Jardin des Voix, Les Arts Florissants' academy for young singers. This interest in the training of new generations of musicians has led him to conduct the Orchestre français des jeunes baroque on many occasions. He has also conducted several concerts with orchestras using modern instruments: the Liverpool Philharmonic Orchestra, the Royal Scottish National Orchestra, the Norwegian Chamber Orchestra...

In the course of the 2013-2014 season, Paul Agnew, appointed Associate Musical Director of Les Arts Florissants, made his conducting debut with the revival of the ballet *Doux Mensonges* at the Opéra de Paris, the new production of *Platée*, at the Theater an der Wien, at the Opéra Comique (Paris) and at the Lincoln Center of New York as well as "*Hear my prayer—the Glories of Purcell's sacred music*" performed on the occasion of an international tour.

phonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre du Komische Oper Berlin, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et les Gabrieli Consort and Players.

Parmi les dernières productions auxquelles il a pris part, on peut citer le rôle-titre de *Thésée* de Lully au théâtre des Champs-Élysées, et celui de Renaud dans *Armide*, du même Lully, mis en scène par Robert Carsen, ou encore le rôle-titre de *Platée* de Rameau dans une mise en scène de Laurent Pelly à l'Opéra national de Paris. Sa discographie comprend plus d'une centaine de titres, dont des *Lieder* de Beethoven pour Naïve, *L'Enfance du Christ* pour Harmonia Mundi, les *Vespres* de Monteverdi, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, les *Grands motets* de Rameau.

En 2007, la carrière de Paul Agnew prend une nouvelle dimension. Il commence en effet à assurer la direction musicale de certains projets des Arts Florissants. Son premier programme en tant que chef invité est dédié aux *Vespres* de Vivaldi (donné à la Cité de la musique à Paris, au théâtre de Caen et au Konzerthaus de Vienne en janvier 2007). Suivent notamment les *Odes et Anthems* de Handel puis, l'année suivante, *Lamentazione*, un concert consacré aux polyphonies baroques italiennes. Ce programme a fait l'objet du premier enregistrement discographique de Paul Agnew en tant que chef associé des Arts Florissants.

En 2010, il dirige à nouveau l'Ensemble dans *The Indian Queen* de Purcell puis lance une intégrale des madrigaux de Monteverdi, un projet qui l'amène à diriger une centaine de concerts jusqu'en 2015. Paul Agnew est aussi codirecteur du Jardin des Voix, l'académie des Arts Florissants pour les jeunes chanteurs. Cet intérêt pour la formation des nouvelles générations de musiciens l'a également amené à diriger à de nombreuses reprises l'Orchestre français des jeunes baroque. Il a aussi donné plusieurs concerts à la tête d'orchestres sur instruments modernes : l'Orchestre philharmonique de Liverpool, l'Orchestre symphonique national d'Écosse, l'Orchestre de chambre de Norvège...

Lors de la saison 2013-2014, Paul Agnew a été nommé directeur musical adjoint des Arts Florissants et a ainsi dirigé la reprise du ballet *Doux Mensonges* au Palais Garnier, la création de *Platée* au Theater an der Wien, à l'Opéra Comique (Paris) et au Lincoln Center de New York, ainsi que "*Hear my prayer – Trésors de la musique sacrée de Henry Purcell*" donné dans le cadre d'une tournée internationale.

CD

• Conducted by Paul Agnew

• Sous la direction de Paul Agnew

- *Lamentazione*, œuvres sacrées de Caldara,
D. Scarlatti, Leo, Legrenzo et Lotti, –
Erato/Warner Classics

- *Madrigali - Monteverdi* – Éditions Arts Florissants
• Volume 1 : “*Cremona*”
• Volume 2 : “*Mantova*” — *Included in the boxed set: The Sibyl and the fresco of illusions, a text by René de Ceccatty* / Inklus dans le coffret : *La Sibylle ou la fresque des illusions*, un texte inédit de René de Ceccatty
• Volume 3 : “*Venezia*”
(to be released in 2016 / à paraître en 2016)

• Recordings by theme

• Enregistrements thématiques

- *Duetti*, cantates et duos de Bononcini, Mancini,
Marcello, Conti, Porpora et
A. Scarlatti, avec Philippe Jaroussky et
Max Emanuel Cencic – Erato/Warner Classics
Erato/Warner Classics

- *Édition du 30^e anniversaire*, compilation –
Erato/Warner Classics

- *Divine hymns, hymnes sacrés* de Purcell et
de ses contemporains – Erato/Warner Classics

- *Le Jardin des Voix*, deuxième académie –
Erato/Warner Classics

- *Salve Regina*, motets de Campra et de Couperin
pour haute-contre, avec Paul Agnew –
Erato/Warner Classics

- *Ombre de mon amant*, airs français, avec
Anne Sofie Von Otter – Archiv Produktion

- *In celebration*, compilation – Erato/Warner
Classics

- *Artist portrait*, compilation – Erato/Warner
Classics

- *Musique de ballet*, compilation – Erato/Warner
Classics

• *Recordings by composer*
• Enregistrements par compositeur

Bouznac
- *Tē Deum*, motets – Harmonia Mundi

Campra
- *Grands Motets : Notus un Judea;*
De Profundis, Exaudiat te Dominus –
Erato/Warner Classics
- *Idoméne* (Deletré, Piau, Fouchécourt) –
Harmonia Mundi
- Cantates françaises : *Arion, La Dispute de
l'Amour et de l'Hymen, Les Femmes, Énée et Didon*
– Harmonia Mundi

Charpentier
- *Le Jugement de Salomon*, H. 422, *Motet pour une
longue offrande*, H. 434 – Erato/Warner Classics
- *Grand Office des Morts / Tē Deum : Messe pour les
Trépassés*, H. 2; *Prose des Morts*, H. 12; *Motet
pour les Trépassés*, H. 311; *De Profundis*, H. 156;
Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues,
H. 513; *Tē Deum*, H. 146 – Erato/Warner
Classics
- *Médée*, H. 491 (Hunt, Padmore, Deletré) –
Erato/Warner Classics

- *Médée*, H. 491 (Feldman, Bona, Mellon) –
Harmonia Mundi
- *In Nativitatem Domini Canticum*, H. 416; *Messe
de minuit*, H. 9; *Noëls sur les instruments*, H. 534 –
Erato/Warner Classics
- *Divertissements, airs et concerts* – Erato/Warner
Classics
- *Les Plaisirs de Versailles*, Pastoraletta –
Erato/Warner Classics

- *La Descente d'Orphée aux Enfers*, H. 488
(Petibon, Agnew, Daneman) – Erato/Warner
Classics
- *Le Malade imaginaire*, H. 495 (Crook, Visse,
Zanetti) – Harmonia Mundi
- *Nativitatem D. N. J. C. Canticum*, H. 414,
Antienne "O" de l'Avent – Harmonia Mundi
- *Tē Deum*, H. 146, Missa “*assumpta est Maria*”,
Litanies de la Vierge –
Harmonia Mundi
- *David et Jonathan*, H. 490 (Lesne, Zanetti, Visse,
Fouchécourt, Gardeil) –
Harmonia Mundi

- *Le Reniement de Saint-Pierre*, H. 424,
Méditations pour le Carême, H. 380/389 –
Harmonia Mundi
- *Un oratorio de Noël*, H. 416, *Sur la naissance
de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, H. 482 –
Harmonia Mundi
- *Les Arts florissants*, H. 487 (Feldman, Mellon,
Visse) – Harmonia Mundi
- *Actéon*, H. 481 (Visse, Mellon, Laurens) –
Harmonia Mundi
- *Pastorale sur la naissance de Notre-Seigneur Jésus-
Christ*, H. 483, *In nativitatem D. N. J. C.*, H. 414 –
Harmonia Mundi

- *Cæcilia virgo et martyr, Filius prodigus* –
Harmonia Mundi
- *Antienne "O"* – Harmonia Mundi

Clérambault
- Cantates : *Pyrame et Tisbé, La Muse de l'Opéra,
La Mort d'Hercule, Orphée* – Harmonia Mundi

Couperin
- *Leçons de Ténèbres* (Daneman, Petibon) –
Erato/Warner Classics

Delalande
- *Petits Motets* – Harmonia Mundi
- *Tē Deum, Grands Motets* – Harmonia Mundi

Desmarts
- *Grands Motets Lorrains* – Erato/Warner Classics

D'India
- *Madrigali a cinque voci ; Le musiche a una e
due voci* – Erato/Warner Classics
Gesualdo
- *Madrigali a cinque voci* – Harmonia Mundi

Handel
- *Serse* (Von Otter, Zazzo, Piau) –
Erato/Warner Classics
- *Sonates pour violon et clavecin* (Kurosaki,
Christie) – Erato/Warner Classics
- *Récital d'airs d'opéra* (Danielle De Niese) – Decca
Classics
- *Theodora* (Daneman, Croft, Taylor, Berg) –
Erato/Warner Classics
- *Alcina* (Fleming, Graham, Dessay, Naouri) –
Erato/Warner Classics
- *Acis and Galatea* (Daneman, Petibon, Agnew,
Cornwell) – Erato/Warner Classics
- *Orlando* (Bardon, Joshua) – Erato/Warner
Classics
- *Concerti grossi*, op. 6 – Harmonia Mundi
- *Messiah* (Piau, Schlick, Scholl, Padmore, Berg) –
Harmonia Mundi
- *Belshazzar* (Clayton, Joshua, Hulcup, Davies,
Lemalu) — *Included in the boxed set: In Babylon, a
text by Jean Echenoz* / Inklus dans le coffret :
À Babylone, un texte inédit de Jean Echenoz –
Éditions Arts Florissants
- *Music for Queen Caroline* — *Included in the
boxed set: At the concert, a text by Douglas
Kennedy* / Inklus dans le coffret : *Au concert*,
un texte de Douglas Kennedy – Éditions Arts
Florissants

Haydn
- *Die Schöpfung* (Henschel, Kühmeier, Spence,
Karthäuser, Werba) – Erato/Warner Classics

Lambert
- *Airs de cour* – Harmonia Mundi

Landi
- *Il Sant'Alessio* (Petibon) – Erato/Warner Classics

Lully
- *Les divertissements de Versailles*, grandes scènes
lyriques – Erato/Warner Classics
- *Atys* (De Mey, Laurens, Mellon, Gardeil) –
Harmonia Mundi
- *Petits Motets* – Harmonia Mundi

Mondonville
- *Grands Motets : Dominus regnavit, In exitu Israel,
De Profundis* – Erato/Warner Classics

Montéclair
- *Jephthé* (Bona, Daneman, Padmore, Rivenq) –
Harmonia Mundi
Cantates : *La Mort de Didon, Il Dispetto in amore,
Le Triomphe de l'Amour, Morte di Lucretia, Pyrame
et Thisbé* – Harmonia Mundi

Monteverdi
- *Vespro della Beata Vergine* – Erato/Warner
Classics
- *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* –
Harmonia Mundi
- *Seleva morale e spirituale* (extraits) –
Harmonia Mundi
- *Il Ballo delle ingrate, la Sestina* –
Harmonia Mundi
- *Altri canti* – Harmonia Mundi

Moulinié
- *Cantique de Moïse* – Harmonia Mundi

Mozart
- *Die Entführung aus dem Serail* (Petibon, Schäfer,
Bostridge) – Erato/Warner Classics
- *Missa in Ut*, K. 427 – Erato/Warner Classics
- *Die Zauberflöte* (Dessay, Mannion, Hagen,
Blochwitz) – Erato/Warner Classics
- *Requiem* (Panzarella, Stutzmann, Prégardien,
Berg) – Erato/Warner Classics

Purcell
- *Dido and Aeneas* (Gens, Berg, Brua) –
Erato/Warner Classics
- *Dido and Aeneas* (Laurens, Cantor, Visse) –
Harmonia Mundi
- *King Arthur* (Gens, Piau, Padmore) –
Erato/Warner Classics
- *The Fairy Queen* (Gens, Piau, Fouchécourt,
Corréas) – Harmonia Mundi

Rameau
- *Zoroastre* (Padmore, Berg, Méchaly, Panzarella)
– Erato/Warner Classics
- *La Guirlande / Zéphyre* (Daneman, Agnew) –
Erato/Warner Classics
- *Les Fêtes d'Hébé* (Daneman, Connolly,
Fouchécourt, Agnew) – Erato/Warner Classics

- *Hippolyte et Aricie* (Padmore, Panzarella, Hunt,
Naouri) – Erato/Warner Classics
- *Castor et Pollux* (Crook, Corrêas, Mellon, Gens)
– Harmonia Mundi
- *Grands Motets : In convertendo, Quam dilecta,
Deus noster refugium* – Erato/Warner Classics

- *Pygmalion, Nélée et Myrthis* (Crook, Piau,
Mellon) – Harmonia Mundi
- *Les Indes galantes* (Piau, McFadden, Poulenard,
Crook, Fouchécourt, Rivenq) – Harmonia
Mundik
- *Anacréon* (Schirrer, Mellon, Visse) – Harmonia
Mundi
- *Le Jardin de Monsieur Rameau*
Rameau, Montéclair, Dauvergne, Racor de
Grandval, Gluck, Campra — *Included in the boxed
set: In a garden in Normandy, a text by Adrien
Goetz* / Inklus dans le coffret : *Dans un jardin en
Normandie*, un texte inédit d'Adrien Goetz –
Éditions Arts Florissants

Rossi
- *Orfeo* (Mellon, Zanetti, Piau, Fouchécourt) –
Harmonia Mundi
- *Oratorio per la Settimana Santa, Un peccator
penitino* – Harmonia Mundi
- *Il peccator penitino, O Cecità* – Harmonia Mundi

DVD

- *Baroque Académie*
Documentaire consacré au Jardin des Voix
(Pizzatto, Blanchard) – Bel Air Classiques

Cavalli
- *La Didone* (Hervieu-Léger ; Spicer, Bonitatus,
Sabata, Watson) – Opus Arte

Charpentier
- *David et Jonathan* (Homoki ; Charbonneau,
Quintans, Davies, Spicer) – Bel Air Classiques
- *Actéon* (Boussard ; Agnew, Daneman,
D'Oustrac) – Aller-Retour

Handel
- *Hercules* (Bondy ; DiDonato, Spence, Ernman) –
Bel Air Classiques

Landi

- *Il Sant'Alessio* (Lazar ; Jaroussky, Cencic, Sabata, Buet) – Erato/Warner Classics

Lully

- *Atys* (Villégier ; De Negri, D'Oustrac, Richter, Rivenq) – Fra Musica
- *Armide* (Carsen ; Agnew, D'Oustrac, Berg, Naouri) – Fra Musica
- *L'Amour médecin/Le Sicilien* (Villégier, Duverger) – Éditions Montparnasse

Monteverdi

- *L'incoronazione di Poppea* (Pizzi ; Jaroussky, Cencic, Bonitatibus, De Niese, Quintans) – Erato/Warner Classics
- *Il Ritorno di Ulisse in patria* (Pizzi ; Van Rensburg, Auvity, Rice) – Dynamic
- *Orfeo* (Pizzi ; Henschel, Schiavo) – Dynamic
- *Il Ritorno di Ulisse in patria* (Noble ; Spicer, Mijanovic, Auvity) – Erato/Warner Classics

Purcell

- *Dido and Aeneas* (Warner ; Ernman, Maltman, Summers) – Fra Musica
- *Dido and Aeneas* (Boussard ; Agnew, Daneman, D'Oustrac) – Aller-Retour

Rameau

- *In convertendo* – Opus Arte
- *Les Indes galantes* (Serban ; De Niese, Agnew, Petibon, Hartelius) – Opus Arte
- *Les Paladins* (Montalvo, Hervieu ; D'Oustrac, Piau, Naouri, Lehtipuu) – Opus Arte
- *Les Boréades* (Carsen ; Bonney, Agnew, Spence, Degout, Naouri) – Opus Arte
- *Rameau, maître à danser* (Daneman, Denicau ; Fonnard, Léger, Van Mechelen, Bessière) - CLC

The works listed here are conducted by William Christie. Les œuvres de cette liste sont placées sous la direction de William Christie.

SCORES | PARTITIONS

La collection “Les Arts Florissants” aux Éditions des Abbesses

Directed by William Christie, the ‘Les Arts Florissants’ collection from Les Éditions des Abbesses makes available to amateurs and professionals hitherto unpublished sacred and secular early music works, that form a central part of the ensemble’s repertoire.

Dirigée par William Christie, la collection “Les Arts Florissants” aux Éditions des Abbesses met à la disposition des amateurs et des professionnels des œuvres de musique ancienne, aussi bien religieuses que profanes, jusqu’alors inédites, et emblématiques du répertoire de l’ensemble.

Launched in October 2004, this collection, coedited by Les Éditions des Abbesses and Les Arts Florissants, currently comprises the following titles:

Lancée en octobre 2004, cette collection coéditée par Les Éditions des Abbesses et Les Arts Florissants compte aujourd’hui les titres suivants :

www.editions-abbesses.com

SÉRIE I - A

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres pour le théâtre

Marc-Antoine Charpentier

La Descente d'Orphée aux Enfers H. 488

Les Arts florissants H. 487

Actéon H. 481 & Actéon changé en biche H. 481a

Les Plaisirs de Versailles H. 480

Jean-Baptiste Lully & Philippe Quinault

Atys LWV 53

SÉRIE I - B

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres religieuses

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

In exitu Israel

Dominus regnavit

Magnus Dominus

SÉRIE I - C

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres profanes

Michel Lambert

Airs de 1689 : Airs & Récits à 4 ou 5 voix, tome I

Airs de 1689 : Récits et Dialogues à 1, 2 ou 3 voix, tome II

(to be released - à paraître)

Airs de 1689 : Airs à 2 ou 3 voix mixtes, tome III

(to be released - à paraître)

SÉRIE I - D

LIVRETS D'OPÉRA ILLUSTRÉS

Marc-Antoine Charpentier

Actéon l'indiscret chasseur

THE TEAM | L'ÉQUIPE

These 'live' recordings for the 'Mantova' volume of the Monteverdi madrigals took place at the Cité de la musique (Paris), on the 26th and 27th of November 2012 (for the Fourth Book), on the 6th and 7th of June 2013 (for the Fifth Book), and on the 15th and 16th of January 2014 (for the Sixth Book).

L'enregistrement de ce volume "Mantoue" des madrigaux de Monteverdi a été réalisé en live à la Cité de la musique (Paris) : les 26 et 27 novembre 2012 (pour le *Quatrième Livre*), les 6 et 7 juin 2013 (pour le *Cinquième Livre*) et les 15 et 16 janvier 2014 (pour le *Sixième Livre*).

The complete Monteverdi madrigal cycle is a Les Arts Florissants - Théâtre de Caen - Cité de la musique coproduction / L'intégrale des madrigaux de Monteverdi est une coproduction Les Arts Florissants - théâtre de Caen - Cité de la musique

Co-publishing / coédition : Les Arts Florissants-Radio France
RADIO FRANCE TECHNICAL TEAM / ÉQUIPE TECHNIQUE
RADIO FRANCE :

Alain Duchemin : *Artistic Direction of the recording - Producer /*
direction artistique de l'enregistrement

Christian Lahondes : *Sound Engineer and Mixer /*
enregistrement, prise de son et mixage

Dimitri Scapolan : *Record and Editing /* enregistrement et montage
Xavier Lévêque : *Record and Editing /* enregistrement et montage

LES ARTS FLORISSANTS

William Christie: *Musical Director, Founder /* directeur musical fondateur

Paul Agnew: *Musical Director, Associate Conductor /*
directeur musical adjoint, chef associé

Jonathan Cohen: *Associate Conductor /* chef associé

Muriel Batier: *Director of Administration /* administratrice générale

Jacqui Howard: *Director of Artistic Administration /*
directrice de la programmation artistique

Production and musical resources / production et ressources musicales :

Simon Allatt, Aude Balestic, Rachel Dale, Pascal Duc,
Fannie Vernaz, Frédéric Mazin, Christophe Olive

Administration and Communication / administration et communication :

Aurélie Aubourg, Claire Baudo, Sandrine Cartier-Ruchaud,
Cécile Delloye, Juliette Le Maoult, Nicolas Monty, Valérie Pinturaud, Natacha Semenovff

Nicolas Monty : *Label Manager /* responsable du label

Designed and created for / conçu et réalisé pour les Éditions Arts Florissants
by / par Corinne App, agence comme ça

Photos :

Boxed set cover / couverture du coffret : Getty Images

Akg-images p. 28

CLC Productions p. 52, 53, 54

Philippe Grollier p. 55

Pascal Gely p. 56

Philippe Deval p. 60, 61

Photo-engraving / photogravure : quat coul

Printed by / imprimé par : Sony DADC

The Arts Florissants Editions receive financial support from the Sidney J. Weinberg, Jr. Foundation and the American Friends of Les Arts Florissants.

Les Éditions Arts Florissants sont soutenues par la Sidney J. Weinberg, Jr. Foundation et les American Friends of Les Arts Florissants.

© and © Éditions Arts Florissants, France, 2014
AF.003 Made in EU